

Universidade de Évora

Mestrado em Criações Literárias Contemporâneas

Área de Especialização: Literatura Norte-Americana Contemporânea

H. P. Lovecraft – Um Ícone da Cultura Ocidental Contemporânea

José Carlos Guerreiro Gil

Orientadora: Prof.^a Doutora Maria Antónia Lima



Todd Schorr, *H. P. Lovecraft's Seafood Cart*, 1993.

Universidade de Évora
Mestrado em Criações Literárias Contemporâneas

Área de Especialização: Literatura Norte-Americana
Contemporânea

H. P. Lovecraft – Um Ícone da Cultura Ocidental
Contemporânea

José Carlos Guerreiro Gil

Orientadora: Prof.^a Doutora Maria Antónia Lima

Aos Meus Pais

H. P. Lovecraft – Um Ícone da Cultura Ocidental Contemporânea

H. P. Lovecraft (1890-1937) permanece um nome relativamente desconhecido para o público português, algo que inicialmente aconteceu no seu próprio país, sensivelmente até ao final da primeira metade do século XX.

Não tendo ainda vencido totalmente a barreira do preconceito por parte de alguma da crítica e do público em relação à sua escrita, Lovecraft é hoje um nome indiscutivelmente associado à cultura ocidental contemporânea, constituindo uma referência para múltiplos artistas devido ao seu conceito de “terror cósmico”. A presente dissertação propõe-se ser um modesto contributo para um melhor conhecimento do autor e futura compreensão da sua obra junto do público português, traçando as influências de alguns dos precursores mais influentes. Neste estudo, tentar-se-á, igualmente, salientar características determinantes que justificam a continuidade e actualidade da obra lovecraftiana, bem como realçar algumas das mais importantes marcas da obra de um autor tão marcante para a criação literária e artística contemporânea.

H. P. Lovecraft – A Western Contemporary Culture Icon

H. P. Lovecraft (1890-1937) remains relatively unknown to the Portuguese public, a situation which Lovecraft himself experienced in his country during his lifetime and up to the first half of the twentieth century.

Although some prejudice against his writing still remains among some of the critics and the public, Lovecraft's name is nowadays connected to western contemporary culture, embodying a reference for multiple artists, thanks mostly to his concept of "cosmic fear".

This dissertation calls upon itself the task of providing the Portuguese public with a modest contribution for a better understanding of this author and his works. This will hopefully be achieved by tracing back some of his precursors' influences, as well as emphasizing the characteristics in his fiction which have decisively contributed to its importance and longevity, undoubtedly shaping some of the contemporary artistic and literary production.

Índice

Resumo	4
Introdução	10
Capítulo 1. Precursores de Lovecraft.....	18
1.1 - Edgar Allan Poe: Uma Influência Capital	19
1.2 - Hawthorne e o Puritanismo.....	25
1.3 - Arthur Machen e os Mundos Ocultos.....	29
1.4 - “Rats in the Walls” – Síntese de Várias Influências	32
Capítulo 2. Terror Cósmico: A Indiferença do Universo numa Realidade para Além da Aparência	35
2.1 - <i>At the Mountains of Madness</i> – Ficção Lovecraftiana por Excelência	41
2.2 - <i>At the Mountains of Madness</i> e o “Cthulhu Mythos”	45
2.3 - O “Cthulhu Mythos”- Uma Mitologia Moderna.....	48
Capítulo 3. O Conceito do Sobrenatural em Lovecraft	54
3.1 - “The Colour Out of Space” e o “Maravilhoso Científico”	63
Capítulo 4. “Terror Cósmico” – Uma Perspectiva Existencialista.....	66
Capítulo 5. A Degenerescência Humana	86
5.1 - H. R. Giger – Hibridismo Lovecraftiano	99
5.2 - John Carpenter e <i>In the Mouth of Madness</i> – Uma Degenerescência Global	105
Capítulo 6. Paradoxos Lovecraftianos e os Seus Reflexos	110
6.1 - O Medo do Conhecimento	110
6.2 - O Passado Paradoxal de H. P. Lovecraft	112
6.3 - <i>At the Mountains of Madness</i> e <i>Alien</i> - Descoberta de um Passado Proibido.....	119
6.4 - <i>The Thing</i> de John Carpenter	125

6.5 - <i>Hellboy</i> – Influências mais Recentes e Insuspeitas	128
6.6 - “Jerusalem’s Lot” de Stephen King – Síntese de Influências.....	130
6.7 - Jorge Luís Borges - “There Are More Things”	135
Capítulo 7. Ilustradores – Uma Herança Artística Lovecraftiana	141
7.1 - Lovecraft – Um Escritor Influenciado pela Pintura	141
7.2 - Ilustradores Contemporâneos – Um Legado de Terror	147
Capítulo 8. Lovecraft em Portugal	151
Conclusão	163
Bibliografia.....	175
Anexos.....	189

Agradecimentos

Não obstante uma certa inquietude que me espicava alguns anos após a conclusão da licenciatura, uma certa resistência perante o trabalho e as dificuldades inerentes a um curso de mestrado persistia em impedir-me de dar o passo decisivo para esta aventura. Como quase sempre tem acontecido ao longo da vida, os meus pais, particularmente a minha mãe, foram fundamentais para que alguns receios se ultrapassassem e a decisão fosse tomada. Aos meus pais, mas também à minha restante família, devo este incentivo. Obrigado tia Cândida e tia Augusta. À minha prima Isabel um obrigado especial, pela sua preciosa ajuda.

É claro que nenhum encorajamento teria sido suficiente se não tivesse surgido um curso de mestrado, com cujo tema me identificasse desde o primeiro momento. A associação das problemáticas da Criação a áreas como a Física, a Biologia, ou a Ecologia constituíram um factor de originalidade e ponte para algumas áreas, desde sempre alvos do meu interesse pessoal. Nesta abrangência foi fundamental o espírito inovador da Professora Doutora Maria Antónia Lima, que tão gratas memórias me havia deixado no decorrer da licenciatura. Verificar que a mesma era uma das responsáveis pelo curso de mestrado constituiu, por si só, mais uma ajuda para a decisão que viria a tomar.

As minhas expectativas não foram goradas. Desde o primeiro momento, pude contar com a sua experiência, sabedoria, apoio logístico e moral, bem como com uma disponibilidade total para nos auxiliar. Ainda que imersos num universo gótico, a nossa mentora sempre se revelou tudo menos isso. À nossa Professora devo o meu mais profundo agradecimento. A todos os restantes professores dirijo também uma palavra especial de agradecimento, os quais me enriqueceram e fizeram crescer como pessoa ao longo de todas as suas aulas.

A minha gratidão vai igualmente para o fabuloso grupo de colegas que constituiu este “círculo gótico”, o primeiro, mas decerto não o último. Provando como a sorte é importante na vida, devo-lhes o bom ambiente que sempre se respirou nas nossas aulas, a entajuda e a verdadeira camaradagem, contribuindo significativamente para que, semana após semana, tivesse sempre vontade de voltar e saudades das aulas em comum. Todo o meu carinho vai para João Luís Nabo, Paula Lagarto (Paulinha), Vera

Guita, Vilma Serrano, Hugo Coelho e Isabel. Uma palavra igualmente para os colegas “não góticos”, particularmente as minhas queridas colegas e amigas Sandra Piçarra e Sónia Valério Leal, que sempre tiveram uma palavra amiga e me encorajaram.

Nunca poderia, igualmente, deixar de agradecer aos membros do Conselho Executivo do Agrupamento de Escolas de Almodôvar, os professores Maria João, Jorge e Edite, todo o apoio, a compreensão e as condições que desde o primeiro momento me proporcionaram, bem como uma palavra de apreço aos meus restantes colegas que também sempre manifestaram apoio e interesse ao longo deste tempo. A todos eles o meu obrigado.

Uma última palavra para a minha esposa, Ana, quem mais directamente partilhou os momentos bons e os momentos menos bons, mas que foi constante no seu carinho e ajuda, nunca me tendo deixado faltar o alento.

A todos, o meu obrigado.

Introdução

Para aqueles que, entre nós, estão familiarizados com o Gótico e mesmo com a ficção científica, o nome H. P. Lovecraft não será desconhecido. Contudo, poderá persistir um certo sentimento de menosprezo perante esta figura ainda algo obscura para o público português. Esta situação não é estranha ou pouco frequente na literatura, nem tampouco inédita em relação a este autor americano. Com efeito, o cavalheiro alto e magro, originário de Nova Inglaterra, foi, durante muitos anos, ignorado e relegado para um lugar secundário no seu próprio país, olhado de soslaio como alguém que se movimentou no mundo menor da *pulp fiction*. Poderíamos apontar vários factores para o insucesso literário experimentado durante a sua vida, entre os quais destacaríamos falhas de gestão na sua carreira, uma excessiva sensibilidade à crítica, a incapacidade de encontrar um editor que verdadeiramente apreciasse o seu trabalho, bem como algumas fatalidades do destino.

A discreta existência de Lovecraft (1890-1937) estaria, provavelmente, relegada ao esquecimento, não fosse o contributo de August Derleth, seu admirador e seguidor, ao fundar a editora *Arkham House* e ao publicar a ficção do seu mentor em inúmeras edições. Estas foram, paulatinamente, conquistando públicos mais numerosos e chamando a atenção de outros autores e estudiosos, entre os quais poderíamos destacar S. T. Joshi, pelo seu contributo decisivo no estudo da sua obra e biografia. Graças a este e outros estudiosos tem sido possível trazer à luz do dia a obra, a vida e o pensamento de alguém que, de outra forma, permaneceria visível somente para um restrito círculo, perdendo-se assim múltiplas relações possíveis de serem estabelecidas em vários domínios artísticos e influências que perpassaram para a cultura popular anglófona a um nível, muitas vezes, desconhecido.

Traçar algumas dessas relações e, sobretudo, tentar entender o que torna a escrita de Lovecraft tão actual serão os objectivos principais deste estudo. Daremos conta de alguns autores marcantes para a sua obra, dando depois conta das suas influências, directas e indirectas, na cultura popular contemporânea. Particularizando um pouco, as mesmas podem, por exemplo, ser encontradas na escrita de autores contemporâneos influentes, tais como Robert Bloch, Stephen King ou Neil Gaiman, sendo estas reconhecidas pelos próprios.

Tentaremos também demonstrar a influência, mais ou menos directa, do cavalheiro de Providence em alguns domínios artísticos além da pintura, como o cinema, a banda desenhada e a ilustração, domínios efectivos da cultura popular sobre a qual nos debruçaremos. No domínio da pintura, será inevitável referir os nomes de Goya, Gustave Doré ou Nicholas Roërich por terem estes tido um impacto relevante na obra do autor de Providence. No que concerne à sétima arte, tentaremos traçar ideias e conceitos que tenham chegado pela mão de Lovecraft a alguns cineastas, tais como Ridley Scott, Guillermo del Toro ou John Carpenter. Este último, assumidamente influenciado pelo escritor, poderá igualmente ser visto como um *outsider*, alguém que se movimenta de fora para dentro do “mainstream”, com um círculo de admiradores que se vai alargando. O mesmo aconteceu ao escritor norte-americano, ao conseguir libertar-se do universo da *pulp fiction* e chegar a um público mais abrangente, embora, a exemplo de muitos outros autores só o ter conseguido após a sua morte.

Do lado dos artistas por ele influenciados, será inevitável falarmos de H. R. Giger, surrealista suíço, que marcou o século XX com as suas criações. Já no que respeita à banda desenhada e à ilustração poderíamos referir novamente o nome de Neil Gaiman, autor da série “Sandman”, detentora de assumidas influências lovecraftianas. Não se tratando de tarefa inédita naquilo a que nos propomos, pretende-se também determinar as eventuais e aparentemente recentes contaminações entre Lovecraft e autores portugueses, tais como, David Soares e Fernando Ribeiro, entre outros. Assim provar-se-á que nem só a cultura anglófona é permeável ao peso da sua escrita extravagante, por muitos considerada excessiva e barroca, mas elogiada por outros, como é o caso do escritor Michel Houellebecq na sua obra *H.P. Lovecraft: Against the World, Against Life* (2005).

A multiplicidade e variedade de influências *lovecraftianas* na cultura contemporânea já seriam, por si só, merecedoras de algumas páginas escritas, mas essa importância sai sublinhada quando um olhar mais atento descobre paralelos entre a sua escrita, o seu pensamento e a nossa sociedade, sobretudo após os acontecimentos de 11 de Setembro de 2001. Em *Supernatural Horror in Literature* (1927) Lovecraft afirma: “The oldest and strongest emotion of mankind is fear, and the oldest and strongest kind of fear is fear of the unknown” (Lovecraft, ed. Joshi 2000a: 21). Desde logo, a afirmação dá-nos conta do que todos nós sabemos à partida: o medo sempre existiu em cada um de nós e no seio das nossas sociedades, não havendo, neste aspecto, uma era anterior e uma posterior aos atentados. A diferença residirá na intensidade desse medo e

nas suas consequências na nossa maneira de viver. A sociedade americana actual, ou a sociedade ocidental em geral, é um tipo de sociedade mergulhada em vários medos. Um deles é aquilo que poderíamos chamar de “medo da tecnologia”. Os atentados terroristas de Setembro de 2001 são apenas um exemplo da utilização de tecnologia, à partida benévola, mas para fins destrutivos. O ataque às “Twin Towers” veio exacerbar o sentimento de que a mesma tecnologia, que possibilitou a nossa prosperidade, possa vir a ser utilizada contra nós, como, aliás já aconteceu por inúmeras vezes ao longo da história, contrariando a perspectiva optimista do progresso. A visão negativa sobre os efeitos perversos da Ciência é uma temática recorrente no Gótico em geral, mas no Gótico Americano é particularmente forte, especialmente em Lovecraft. Os conhecimentos científicos, que este autor possuía, possibilitaram uma visão ainda mais clara e abrangente sobre as possíveis e indesejáveis consequências da aplicação de conhecimentos científicos de forma incauta ou com fins deliberadamente negativos. O conhecimento e a descoberta de novas realidades, que estilhaçam a normalidade, é a essência do “terror cósmico” tão caro a Lovecraft, a tal ponto que no início do seu conhecido conto “The Call of Cthulhu” (1926), o narrador afirma:

The most merciful thing in the world, I think, is the inability of the human mind to correlate all its contents. We live in a placid island of ignorance in the midst of black seas of infinity, and it was not meant that we should voyage far. The sciences, each straining in its own direction, have hitherto harmed us little; but some day the piecing together of dissociated knowledge will open up such terrifying vistas of reality, and of our frightful position therein, that we shall either go mad from the revelation or flee from the deadly light into the peace and safety of a new dark age. (Lovecraft 1994: 61)

O conceito de “terror cósmico” irá, igualmente, ser alvo da nossa análise pela sua centralidade na obra lovecraftiana e pelas múltiplas relações possíveis de estabelecer com o pensamento contemporâneo, particularmente com uma perspectiva existencialista da realidade. No conto atrás referido encontramos um dos embriões daquilo que viria a ser conhecido como “Cthulhu Mythos”, expressão inventada por August Derleth e que constitui o panteão pseudo-mitológico deixado por Lovecraft e pelos escritores que contribuíram, e ainda contribuem, para o mesmo. Este é, provavelmente, o legado mais notório e influente do autor, sendo, porventura, o aspecto mais conhecido da sua obra no seio da cultura popular. O “Mythos” pressupõe a existência de um autêntico mundo paralelo de criaturas que detiveram e detêm um poder e importância muito superiores ao

poder da Humanidade. A suposta existência de cultos secretos que laboram para que esses imensos poderes voltem a dominar o nosso planeta, colocam o inimigo no seio das nossas sociedades, sendo inevitável a associação com organizações terroristas. Existe uma evidente identificação entre os sentimentos dos protagonistas lovecraftianos, pelo seu desespero e sensação de impotência que sentem, com os experimentados pelas vítimas de actos terroristas e catástrofes naturais.

De igual forma, o receio pelos actuais fundamentalismos religiosos assenta no temor de grande parte das sociedades ocidentais por um regresso a uma nova “idade das trevas”, consubstanciada numa ausência de separação entre o estado e a religião, o profano e o sagrado, o racional e o irracional. O marcado ateísmo e atitude de Lovecraft em relação à religião, deixada patente ao longo da sua obra e vastíssima correspondência, deixa igualmente transparecer a crise de valores e o declínio da importância da religião, característica da nossa sociedade, bem como pode ajudar a explicar a atracção, que a sua escrita continua a exercer sobre muitos leitores actuais.

Também não necessitamos de muita imaginação para entender as semelhanças entre estas ficções e as múltiplas teorias da conspiração, que florescem no nosso tempo, a que alguns escritores americanos como Joan Didion, Thomas Pynchon ou Philip K. Dick dão uma muito original expressão evocativa de certas visões ou pré-visões de Lovecraft. Há uma percepção actual de que o verdadeiro poder por detrás das grandes decisões não é nem nunca foi o poder político institucionalizado e de que o inimigo se movimenta no seio da nossa sociedade. Os terroristas, que actualmente tanto receamos, são uma encarnação desse inimigo invisível, uma temática igualmente recorrente no cinema, lembremo-nos, por exemplo, de *They Live* (1988) do já referido John Carpenter.

A propensão moderna para essas mesmas teorias da conspiração contribuiu também, pelo menos em parte, para criar uma aura de misticismo à volta da figura do autor aqui em análise. Boa parte da sua notoriedade, alcançada nos Estados Unidos da América e no resto do mundo, deve-se à ideia de que Lovecraft terá sido o fiel depositário de conhecimentos ocultos, ou de que este terá pertencido a sociedades secretas e mantido contacto com figuras célebres do mundo do ocultismo tais como Aleister Crowley ou o escritor galês Arthur Machen, que em tempos pertenceram à *Hermetic Order of the Golden Dawn*, provavelmente uma das principais responsáveis pelas correntes místicas e gnósticas do século XX. Neste caso concreto, a lenda não poderia andar mais longe da realidade, pois para quem estiver mais familiarizado com a obra e a correspondência publicada do autor americano, facilmente verificará que

fundamentalmente, este era, em termos filosóficos, um materialista-mecanicista, esvaziando o Universo de qualquer sentido teleológico e da dicotomia Bem-Mal presente na maioria das religiões. O facto individual mais importante para esta autêntica “teoria da conspiração”, que rodeia o autor, será, porventura, a criação do livro ficcional *Necronomicon*, supostamente escrito pelo árabe louco Abdul Alhazred. Quando Lovecraft introduziu o nome desta obra fictícia nos seus contos, elaborou uma história da sua génese e encorajou escritores amigos, tais como Robert E. Howard, Robert Bloch ou Clark Ashton Smith a mencioná-la em contos seus. Contudo, estaria longe de imaginar que mais tarde teria de vir a público desmentir a existência real da mesma e do seu suposto autor. Num autêntico fenómeno de cultura popular e de consumismo exacerbado, em que tudo vale para vender, o suposto livro proibido tomou vida própria e transformou-se num autêntico “Santo Graal” para todos aqueles sedentos de conhecimentos ocultos.

É, hoje, possível encontrar o título e referências aos seus “conteúdos” não só na literatura mas também na música, no cinema, séries televisivas, banda desenhada, jogos de computador, para não falar das inúmeras ligações possíveis de estabelecer na Internet. A utilização de referências a este livro em múltiplos contos e por diversos autores revelou-se um recurso tão eficaz que existem, inclusivamente, casos de fraude envolvendo vendedores e compradores ávidos da suposta obra “proibida”. Igualmente interessante é a existência de algumas edições publicadas com o mesmo título como o *Necronomicon* e *Necronomicon II* do conhecido artista surrealista suíço, H. R. Giger, ou ainda o *Simon Necronomicon*, amplamente inspirado na mitologia suméria.

Esta, já extensa, referência ao mítico volume serve um duplo objectivo. Por um lado, exemplifica o alcance de um dos múltiplos “tentáculos” lovecraftianos na cultura popular (à semelhança da própria criatura tentacular o “Grande Cthulhu”) e, por outro, acrescenta valor a um autor que, neste aspecto, e escrevendo sobre livros fictícios, lança mão de uma técnica utilizada por vultos maiores da literatura, tais como Jorge Luís Borges na sua *História Universal da Infâmia* e *O Livro de Areia*. Como veremos mais adiante, o próprio Borges não escaparia incólume à influência do escritor norte-americano, referindo-se a ele na sua *An Introduction to American Literature* e escrevendo um pequeno conto intitulado “There Are More Things”, claramente inspirado por ele.

Contudo, as ligações entre a escrita de Lovecraft e a nossa época não terminam nos receios pela utilização desregrada da Ciência, nem nas modernas teorias da

conspiração. Muitas mais poderão ser estabelecidas, tais como: a temática da indiferença do Universo em relação à nossa existência. Para alguém pertencente ao nosso tempo, esta temática poderá ser, porventura, uma das que mais impacto produz. A perspectiva de que tudo aquilo que fazemos, pensamos e a que damos importância é, num sentido mais vasto, inconsequente e insignificante, pode ser tão ou mais perturbador do que tudo o que foi anteriormente referido. Na nossa vivência quotidiana não é estranho o sentimento de alienação e de insignificância experimentado pelo indivíduo, particularmente nas grandes metrópoles. Na ficção lovecraftiana, essa insignificância é atribuída a toda a Humanidade, face à dimensão esmagadora do Cosmos e dos seres poderosíssimos que alberga. É, mais uma vez, a afirmação do “terror cósmico” em toda a sua plenitude. Lovecraft afirma a esse propósito:

Contrary to what you may assume, I am *not a pessimist* but an *indifferentist* – that is, I don't make the mistake of thinking that the resultant of the natural forces surrounding and governing organic life will have any connexion with the wishes or tastes of any part of that organic life-process (...). Human liking or welfare is no probability-factor at all – and no person has a right to express an opinion on the future of the world, so long as he has the least tendency to consider a man-favouring course as *intrinsically* more likely to be probable than any other course. If he lets the quality of man-favouringness serve in lieu of real evidence to predispose him toward belief in any direction, then his opinion is null and void as a serious philosophical factor (Lovecraft, ed. Joshi 2000b: 229-230).

Quando as suas personagens típicas são confrontadas com a existência de criaturas infinitamente mais antigas e poderosas, que têm objectivos próprios e para as quais a Humanidade é vista da mesma forma como nós veríamos seres que consideramos inferiores, completamente impotentes, poderemos pensar em como nos sentimos perante acontecimentos sociais, políticos ou naturais, que nos ultrapassam completamente enquanto indivíduos, ou até mesmo enquanto raça humana. Bastará recordarmo-nos, novamente, dos acontecimentos de 11 de Setembro de 2001 ou do *tsunami* na Indonésia, para termos uma consciência bem real dessa impotência. Confrontado com acontecimentos dessa magnitude, uma das reacções poderá ser o refúgio, ou a procura de respostas na religião.

Contudo, para outros, como Lovecraft, esse porto de abrigo não existe. Não há espaço para tal na sua concepção de Universo. Tudo o que resta ao Homem é suportar

estoicamente as condições, que lhe são apresentadas e refugiar-se na segurança relativa e muito limitada da tradição, tão cultivada pelo autor americano de descendência inglesa.

Tudo isto é também corroborado pelo já mencionado Michel Houellebecq:

Lovecraft was well aware of the distinctly depressing nature of his conclusions. As he wrote in 1918, "all rationalism tends to minimise the value and the importance of life, and to decrease the sum total of human happiness. In some cases the truth may cause suicidal or nearly suicidal depression." He remained steadfast in his materialism and atheism. In letter after letter he returned to his convictions with distinctly masochistic delectation. Of course, life has no meaning. But neither does death. And this is another thing that curdles the blood when one discovers Lovecraft's universe. The deaths of his heroes have no meaning. Death brings no appeasement. It in no way allows the story to conclude. Implacably, HPL destroys his characters, evoking only the dismemberment of marionettes. Indifferent to these pitiful vicissitudes, cosmic fear continues to expand. It swells and takes form. Great Cthulhu emerges from his slumber (Houellebecq 2005: 32).

Esta visão do Mundo encontrada também em filósofos como Nietzsche e Schopenhauer, lidos por Lovecraft, parece ocupar um lugar cada vez mais notório na realidade actual da sociedade ocidental, nas quais o peso da religião e do antropocentrismo conferido, mas, também, paradoxalmente, negado pela Ciência têm cada vez menos importância.

Por todas as ligações já aqui enunciadas, bem como por muitas outras que ainda poderão ser estabelecidas, consideramos pertinente proceder à investigação de influências lovecraftianas na cultura popular contemporânea, dá-las a conhecer e entender porque perduram ainda hoje na sociedade ocidental, para que H. P. Lovecraft possa emergir, como o "Grande Cthulhu", devendo ser considerado como um autor digno de ser conhecido e lido pelo público português. Finalmente, face à sua relativa complexidade e fulcral importância para os objectivos a que nos propomos, será feita uma análise do "Cthulhu Mythos". Sendo discutível sobre se será no contexto pseudo-mitológico que residem as obras de maior qualidade literária do autor, parece-nos bastante evidente que são as obras que gravitam à volta do "Mythos" aquelas que maior impacto tiveram e têm no cinema, literatura, pintura e ilustração nos nossos dias, provando a popularidade actual gozada pelo autor e a sua importância, na cultura ocidental contemporânea.

Nem sempre será fácil definir a obra deste autor, uma vez que esta não se pode identificar totalmente com o que viria a ser conhecido como ficção científica, mas o Gótico também se caracteriza por essa indefinição e transgressão de categorias e géneros literários. Como Fred Botting afirma: “...changing features, emphases and meanings disclose Gothic writing as a mode that exceeds genre and categories, restricted neither to a literary school nor to a historical period (Botting 1996: 14).” Poderá ser precisamente nessa indefinição que reside um dos segredos da longevidade e actualidade da escrita do alto e magro escritor de Nova Inglaterra, sobrevivendo a autores muito mais populares na sua época, mas que não ultrapassaram o teste do tempo.

Capítulo 1 - Precursores de Lovecraft.

Neste primeiro capítulo tentaremos identificar os autores que constituíram as principais influências para Lovecraft, realçando nesses contributos os aspectos que acabariam por perdurar na sua obra e, posteriormente, na cultura popular contemporânea. Para alcançar esse objectivo, serão, em primeiro lugar, analisadas algumas das principais influências recebidas dos seus precursores, como Poe, Hawthorne ou Arthur Machen. Veremos como coabitam no autor, em simultâneo, a tradição e a inovação, ingredientes antagónicos de onde a originalidade da sua escrita deriva. Nessa análise incluiremos alguns dos temas presentes em cada um dos autores, temas esses que passaram para a escrita do autor americano e que com o seu cunho pessoal contribuíram para o desenvolvimento do Gótico contemporâneo.

Podem identificar-se três fases distintas na escrita de Lovecraft. Na primeira, o autor é claramente influenciado pelos autores que leu numa fase precoce da sua vida e que, assumidamente, o influenciaram. A escrita desta primeira fase poderá ser considerada mais conservadora e próxima dos parâmetros mais convencionais da escrita gótica. É uma escrita claramente influenciada por Edgar Allan Poe e Nathaniel Hawthorne, entre outros. A segunda fase da sua escrita é claramente fantasista e seguidora da escrita do autor anglo-irlandês Lord Dunsany. Esta fase é também conhecida pelo “Dream Cycle” e dela fazem parte obras como “The Dream-Quest of Unknown Kadath”. A terceira fase de escrita é, porventura, a mais importante, a mais original e a que acabou por conferir maior notoriedade ao autor, criando e desenvolvendo o “Mythos”, elemento que acabaria por perdurar na cultura ocidental. No desenvolvimento da sua derradeira fase de escrita não terá sido alheia a influência de Arthur Machen, através de obras como *The Great God Pan*, na qual fica clara a temática da persistência de entidades antigas no mundo moderno e da verdadeira realidade que se esconde para além da ilusória aparência da normalidade. Boa parte da dicotomia tradição / inovação poderá ser posta em evidência se analisarmos a evolução de Lovecraft através das diferentes fases até alcançar o seu próprio estilo, demarcando-o dos demais autores do Gótico e mantendo-o actual nos dias de hoje.

Igualmente importante para uma melhor compreensão da sua obra será necessário entender que, para alguém que viria a escrever maioritariamente no mundo da “pulp fiction”, Lovecraft teve uma infância bastante invulgar. O facto de ter nascido

no seio de uma família de “old americans”, abastada e com uma extensa biblioteca, ajudou no desenvolvimento do que poderia ser considerada uma criança-prodígio. Enquanto o seu pai definhava, vítima de sífilis terminal, o seu avô chamou a si boa parte da responsabilidade pela educação do neto, colocando-o em contacto com os principais autores greco-latinos, influência que iria fazer-se sentir em todo o seu percurso literário. *As Mil e Uma Noites* iriam igualmente constituir uma marca indelével no seu imaginário, contribuindo para o seu gosto pelo exótico.

A par com autores clássicos e as influências orientais, Lovecraft teve um contacto precoce com autores anglo-saxónicos, em parte explicando o futuro apego do autor em relação à “mãe Inglaterra”, admirando os autores ingleses e, particularmente, o século XVIII inglês como uma “época de ouro”. Fazendo parte dos preferidos, poderemos destacar *The Rime of the Ancient Mariner* de Coleridge, *Paradise Lost* de Milton, ambos com ilustrações de Gustave Doré, *Wonder Book* de Hawthorne, a poesia de Keats, entre muitos outros.

1.1- Edgar Allan Poe – Uma Influência Capital

Por muito importantes que os outros autores referidos possam ser, a influência determinante para o seu interesse no género Gótico terá sido, indubitavelmente, Edgar Allan Poe. O próprio Lovecraft afirma: “Then I struck Edgar Allan Poe! It was my downfall, and at the age of eight I saw the blue firmament of Argos and Sicily darkened by the miasmal exhalations of the tomb!” (Lovecraft, cit Joshi 1996: 27).

Não é nosso objectivo realizar um estudo exaustivo de todas as influências de Poe na obra de Lovecraft, mas sim dar conta daquelas que se afiguram importantes para o perdurar da sua obra na contemporaneidade. Uma prova importante da relevância que Poe detinha para o escritor de Nova Inglaterra é o facto de este lhe ter dedicado todo um capítulo em *Supernatural Horror in Literature*, em que o autor reconhece não só o impacto em si próprio, mas também no Gótico em geral.

Parece-nos bastante claro que a forte ligação de Lovecraft à Ciência é um dos factores mais influentes na manutenção da sua actualidade, aspecto que partilha, de alguma forma, com Poe, para além do apego que os dois nutriam igualmente pelos clássicos, quer greco-latinos, quer ingleses. Será de todos nós conhecido o emprego de

algumas das mais recentes teorias e descobertas científicas e pseudo-científicas na escrita de Poe: a hipnose em “The Facts in the Strange Case of M. Valdemar”, teorias bastante próximas do “Big Bang” em “Eureka”, ou a utilização de códigos secretos em “The Gold-Bug”.

Da mesma forma são encontradas influências dos mais variados ramos científicos na ficção lovecraftiana. Desde logo, a astronomia, sem a qual a própria noção de “terror cósmico” não teria sido possível. Servem também de exemplo as inúmeras referências à geologia, paleontologia, anatomia, entre outras, presentes em *At the Mountains of Madness*, fazendo lembrar, por sua vez, “The Narrative of Arthur Gordon Pym”, pela localização de parte da narrativa na Antártida, o tom épico da narrativa, os cenários sublimes na sua grandiosidade, ou o misterioso grito proferido pelos protagonistas de ambas as obras: “Tekeli-li, tekeli-li!” De assinalar também a referência ao “ninth planet” em “The Whisperer in the Darkness”, quando o planeta Plutão tinha sido descoberto muito recentemente.

O uso da Ciência é, no entanto, ambíguo. Através dela alguns mitos e superstições podem ser desfeitos, já não havendo lugar para os “vulgares” fantasmas e fórmulas góticas tradicionais em ambos os autores, constituindo esta característica uma marca da sua modernidade. Por outro lado, a Ciência continua a ser uma fonte de inquietações, abrindo perspectivas novas e aterradoras da realidade, como em *At the Mountains of Madness*, ou pode ainda dar respostas insatisfatórias a alguns problemas decorrentes da condição humana. Recordemos novamente o exemplo de “The Facts of the Strange Case of M. Valdemar”, em que, através da hipnose alguém é impedido de morrer. Apesar do sucesso aparente em travar a morte, a Ciência não é capaz de oferecer uma verdadeira alternativa, nem é capaz de explicar a proveniência das estranhas vozes que emanam do corpo hipnotizado. Esta mesma inquietação e ambivalência em relação à Ciência irá perpassar por grande parte da obra de Lovecraft, oferecendo-nos uma perspectiva fria e realista da existência, não nos presenteando com um conforto alternativo à religião e, tal como as estranhas vozes do conto de Poe, poderá abrir horizontes perturbadores numa realidade que pensávamos conhecer e dominar.

Tanto em Poe como em Lovecraft manifesta-se o fim da visão ingênua do pensamento positivista dominante até ao século XIX, antecipando alguma desilusão em relação à ciência, típica do século XX. A nível da forma, refira-se a predilecção dos dois autores pela “short story”. A este respeito, Lovecraft afirma no seu ensaio crítico:

“Truly may it be said that Poe invented the short story in its present form” (Lovecraft, ed. Joshi 2000a: 43). O facto de o americano de Providence ter igualmente escolhido a narrativa de curta extensão não terá sido por acaso. O efeito que esta produz no leitor encontra-se também intrinsecamente ligado à preponderância conferida à narrativa, em detrimento da caracterização psicológica das personagens. Lovecraft também irá pronunciar-se sobre esse aspecto:

Like most fantasists, Poe excels in incidents and broad narrative effects rather than in character drawing. His typical protagonist is generally a dark, handsome, proud, melancholy, intellectual, highly sensitive, capricious, introspective, isolated, and sometimes slightly mad gentleman of ancient family and opulent circumstances; usually deeply learned in strange lore, and darkly ambitious of penetrating to forbidden secrets of the universe (Lovecraft, ed. Joshi 2000a: 46).

Nesta descrição, Lovecraft bem poderia estar a fazer o retrato de muitas das suas próprias personagens. Estas são, de uma forma bastante semelhante, anti-heróis, mais concretamente, e na esmagadora maioria dos casos, pacatos homens de letras, economistas e outros indivíduos sem quaisquer aptidões aventureiras. Deparando-se com visões e acontecimentos perturbadores, as suas vidas são afectadas de forma irreversível. Ao tentarem lidar com situações para as quais nenhum ser humano está capacitado (muito menos este tipo de homens), o desfecho é, quase invariavelmente, a loucura ou a morte.

Apesar desta tónica na narrativa, partilhada por Lovecraft e Poe, não poderemos esquecer a superior ênfase que Poe coloca nos traços psicológicos das suas personagens, trabalhando muitas vezes no sentido de o leitor duvidar da fiabilidade destas e do próprio narrador. Este aspecto muito importante em Poe está também presente, embora em menor medida, na ficção de Lovecraft, quando as personagens deixam de ser fidedignas, fruto da loucura provocada pelas terríveis descobertas que fazem. Em *At the Mountains of Madness*, face às perturbadoras descobertas que comprometem toda a história conhecida pela Humanidade, uma das personagens parece ter perdido a Razão, embora outras possíveis explicações para o seu perturbado estado sejam propostas:

It is very probable that the thing was a sheer delusion born of the previous stresses we had passed through, and of the actual though unrecognized mirage of the dead

transmontanecity experienced near Lake's camp the day before; but it was so real to Danforth that he suffers from it still.

He has on rare occasions whispered disjointed and irresponsible things about 'the Black Pit', 'the carven rim', 'the proto-Shoggoths', 'the windowless solids with five dimensions', 'the nameless cylinder', the 'elder Pharos', 'Yog-Sothoth', 'the primal white jelly', 'the color out of space', 'the wings', 'the eyes in darkness', 'the moon-ladder', 'the original, the eternal, the undying', and other bizarre conceptions; but when he is fully himself he repudiates all this and attributes it to his curious and macabre reading of earlier years (Lovecraft 1989: 138).

A propósito da ambiguidade de Poe em relação aos factos narrados, Fred Botting afirma:

Poe's tales sustain a distance, an ambivalence towards the terrors and imaginings they present. Questioning as well as promoting the dark powers of the imagination, Poe's fiction leaves boundaries between reality, illusion and madness unresolved rather than, in the manner of his contemporaries, domesticating Gothic motifs or rationalising mysteries (Botting 1997:120).

Marca também sempre presente em Poe é a utilização dada aos cenários como forma de caracterizar as mentes perturbadas dos protagonistas. As descrições minuciosas servem, por conseguinte, a dupla função de aproximar a narrativa da realidade, transformando-a num espelho mental dos seus protagonistas. Um caso paradigmático é, sem dúvida, a caracterização da velha casa em *The Fall of the House of Usher*, profundamente representativa da mente perturbada de Roderick Usher. Donald A. Ringe, em *American Gothic*, vem confirmar a utilização simbólica que Poe faz do espaço:

In using a house or a room as a symbol of mind, Poe was by no means original. In the major romances of Charles Brockden Brown, a temple, house, room, closet, or cave is often used to symbolize the mental state of a character, and in Richard Henry Dana's 'Paul Felton', the protagonist goes completely mad in a hut called, appropriately, the Devil's Haunt. But if Poe resembles Brown and Dana in his use of such enclosures a consistent pattern of imagery, which detailed and explicit, contributes markedly to our understanding of his characters and the themes he attempts to express through their bizarre actions (Ringe 1982: 136-137).

Parece-nos razoável afirmar que, neste aspecto em particular, Lovecraft e Poe diferem, pois o autor de Providence usa a descrição dos espaços maioritariamente como o prenúncio de uma ameaça exterior, ao mesmo tempo que realça a insignificância humana face à mesma. O espaço parece centrar-se predominantemente no Universo exterior. No caso de Poe, este toma uma feição mais interior. Em “The Colour Out of Space”, escrito por Lovecraft, a natureza, alterada pelo estranho meteorito, transfigura-se, tornando-se, ela própria, alienígena e tão singular quanto o próprio elemento vindo do espaço. Marcas desse exterior profundamente alienígena e ameaçador são igualmente encontradas em “The Call of Cthulhu”, consubstanciadas nas estranhíssimas formas arquitectónicas presentes na cidade até então submersa, local onde o “Grande Cthulhu” se encontrava adormecido:

Johansen and his men were awed by the cosmic majesty of this dripping Babylon of elder demons, and must have guessed without guidance that it was nothing of this or of any sane planet. Awe at the unbelievable size of the greenish stone blocks, at the dizzying height of the great carven monolith and, and at the stupefying identity of the colossal statues and basreliefs with the queer image found in the shrine on the *Alert*, is poignantly visible in every line of the mate's frightened description. (...) He has said that the geometry of the dream-place he saw was abnormal, non-Euclidean, and loathsomely redolent of spheres and dimensions apart from ours. Now an unlettered seaman felt the same thing whilst gazing at the terrible reality (Lovecraft, ed. Joshi 1999: 211).

Não obstante estas diferenças, outros pontos de aproximação são possíveis de ser estabelecidos entre os dois autores. Já foi anteriormente referido que o “terror cósmico” é central na obra lovecraftiana. Parece haver, em termos deste conceito, uma aproximação entre o mesmo e algumas obras de Poe. É o próprio Lovecraft que no seu ensaio *Supernatural Horror in Literature* evidencia essa aproximação, quando no capítulo VII, dedicado exclusivamente ao autor seu predecessor, menciona o conto “The Man of the Crowd”. A propósito deste diz o seguinte: “The Man of the Crowd”, telling of one who roams day and night to mingle with streams of people as if afraid to be alone, has quieter effects, but implies nothing less of cosmic fear “(Lovecraft, ed. Joshi 2000a: 44).

Os dois autores sentem a mesma necessidade em penetrar nos mistérios da morte, bem como nos mistérios do tempo e do espaço. Esse interesse pelos mistérios do Universo e pela ameaça que ele pode representar, tão evidente na obra lovecraftiana, é

também encontrada em “Eureka” de Poe. Como é sabido, nesta sua obra emblemática, Poe consegue articular aspectos do interior do indivíduo, nomeadamente, o seu “impulso para o perverso” com a natureza do próprio Universo. Este surge de uma partícula primordial, a manifestação de Deus, que explode numa diversidade que dará origem a todos os objectos existentes, incluindo o ser humano.

Contudo, ao longo de um tempo quase infindável, todo este processo irá ser revertido até todo o Universo voltar à sua unidade original, para se voltar a expandir novamente, num processo cíclico que nunca terminará. A ligação com o indivíduo é feita no sentido em que, embora todos os seres humanos possuam um sentimento forte em relação à sua unidade individual, existe um impulso igualmente forte no sentido contrário, um impulso no sentido da reunificação com o Todo, implicando este processo a anulação do meramente pessoal. É precisamente esta reunificação que é entendida como perversa, pois atenta contra a existência individual.

A ligação que pode ser estabelecida com Lovecraft não reside tanto nas implicações para o indivíduo, mas sim naquelas que advêm da integração no Universo e da convivência com as suas forças superiores. Com efeito, ambos os autores parecem acreditar que o Cosmos já contém em si a semente da sua própria destruição, pois o Universo é, de certa forma, perverso e conspira contra nós enquanto seres individuais. É essa perversidade cósmica que aproxima, neste aspecto, Lovecraft de Poe. Para Lovecraft a ameaça exterior que o Cosmos nos coloca é bem real. O Universo não se preocupa connosco e poderá mesmo ter um papel activo na nossa eliminação. Na melhor das perspectivas, este poderá ser apenas indiferente.

Donald A. Ringe em *American Gothic – Imagination & Reason in Nineteenth-Century Fiction* também aproxima os dois autores neste aspecto em particular, quando defende que a concepção cósmica de Poe explica não apenas o sentimento contraditório de cada indivíduo perante a morte, o sentimento de repulsa e de atracção perante a sua própria destruição, mas algumas das suas histórias são também parábolas sobre a destruição do próprio mundo em que vivemos, com a consequente destruição da Humanidade. Ringe afirma:

The Fall of the House of Usher” ends with the collapse of the whole world of the tale into the tarn; and “The Masque of the Red Death” concludes with a phrase that suggests no limited application of its theme. Three of the last four words in the tale are absolutes: “Darkness and Decay and the Red Death held illimitable dominion over all”.

This certainly implies a great deal more than the destruction of a group of revelers in a castellated abbey, or even the personal demise of Prince Prospero. This is the death of a world (Ringe 1982: 150-151).

Quer Poe, quer Lovecraft afastam-se, assim, do optimismo transcendentalista ao negarem um carácter essencialmente benigno ao Universo, pois em “Eureka” está implícito que o destino último da vida é a morte. Para Lovecraft, o Universo é também tudo menos benigno, embora a sua concepção do mesmo não implique necessariamente um destino universal pré-definido. O Universo, parece isso sim, governado pelo Caos e são imprevisíveis as forças que o moldam. O papel do ser humano, individual ou colectivamente, parece não ter qualquer expressividade no seio de todos os acontecimentos. Quaisquer pretensões de importância num contexto universal são negadas por Lovecraft.

Não se esgotando todas as ligações possíveis de estabelecer entre Poe e Lovecraft, fica desde já patente a indelével influência que o primeiro exerceu sobre o segundo, embora o cavalheiro de Providence tenha vindo progressivamente a encontrar o seu próprio estilo e espaço ficcional, como veremos mais adiante.

1.2- Hawthorne e o Puritanismo.

Profundamente ligado à “sua” Nova Inglaterra, Lovecraft não foi o primeiro a centrar grande parte das suas inquietações e contos nesse cenário, característica facilmente reconhecível por todos aqueles que conhecem e apreciam a sua obra. Enquanto Poe preferiu muitas vezes os tradicionais cenários europeus, mais condizentes com o imaginário gótico, Nathaniel Hawthorne soube descobrir nas agrestes elevações e sombrias florestas do leste americano um substituto à altura para os castelos mediterrânicos. Exemplo disto é a sua incontornável obra *The House of the Seven Gables*, em que a própria arquitectura típica das construções dos puritanos colonizadores da Nova Inglaterra é a peça mais central deste romance. Na psicologia puritana conseguiu ainda descobrir uma fonte inesgotável de inquietações que iriam caracterizar em grande parte a sua obra. A respeito das diferenças entre Poe e Hawthorne, contemporâneos um do outro, Lovecraft escreveu:

Poe represents the newer, more disillusioned and more technically finished of the weird schools that rose out of this propitious milieu. Another school - the tradition of moral values, gentle restraints, and mild, leisurely phantasy tinged more or less with the whimsical - was represented by another famous, misunderstood and lonely figure in American letters – the shy and sensitive Nathaniel Hawthorne, scion of antique Salem and great grandson of one of the bloodiest of the old witchcraft judges (Lovecraft, ed. Joshi 2000a: 47).

A influência de Hawthorne foi precoce. Alguns dos clássicos greco-latinos que Lovecraft leu na sua infância vinham incluídos em *A Wonder Book* e *Tanglewood Tales*, mencionados pelo autor no seu *Supernatural Horror in Literature*. Para além do já referido apego à terra natal, outros pontos de contacto significativos surgem, fruto de obras como o já referido romance *The House of the Seven Gables*, considerada por Lovecraft como “New England’s greatest contribution to weird literature” (Lovecraft, ed. Joshi 2000a: 48).

A temática do castigo de descendentes pelos pecados dos seus antecessores (“sins of the fathers”), tão tipicamente puritana e já detectável em *The Castle of Otranto* de Horace Walpole, é também tratada por Lovecraft, embora com algumas diferenças. No pensamento puritano alguns indivíduos estarão já indelevelmente marcados pelo pecado, nada podendo fazer a esse respeito. Há um factor de tragédia e de inevitabilidade do destino, associado ao Puritanismo. De igual forma, em *The Birthmark* o sinal em forma de mão no rosto da esposa do protagonista sugere a marca do pecado e transforma-se no alvo da obsessão do cientista pela perfeição. Como Lovecraft, Hawthorne critica também os efeitos decorrentes do progresso e da revolução industrial do século XIX.

Não obstante estes pontos em comum, quando falamos de H. P. Lovecraft não poderemos esquecer o seu completo ateísmo, característica que perpassa para a sua obra. Desta forma, falar das implicações religiosas do pensamento puritano não fará grande sentido se as encarmos de maneira directa. Algumas implicações indirectas poderão, isso sim, ser detectadas no pessimismo com que Lovecraft encara a existência humana e a inevitabilidade do seu desaparecimento. Constituindo uma excepção, o conto lovecraftiano “Rats in the Walls”, inclui a temática do pecado que não pode ser expurgado de uma forma mais evidente, sendo que o mesmo será alvo da nossa análise um pouco mais à frente.

Apesar de se considerar um “puritano em decadência”, Lovecraft irá, de facto, reter algumas características desse factor tão marcante no pensamento e na literatura americana. David Punter em *The Literature of Terror* defende que aos contos que têm como tema a degenerescência por motivos históricos (ou familiares), o escritor de Providence irá acrescentar inquietações sobre o passado “genético”. No cenário claustrofóbico da Nova Inglaterra de Hawthorne, encontraremos o tenebroso passado da caça às bruxas ou o peso do pecado e da culpa omnipresente.

Na Nova Inglaterra ficcionada de Lovecraft irão ser acrescentadas inquietações que se prendem com miscigenações genéticas (“The Shadow Over Innsmouth”), ou mesmo com o facto de a origem da espécie humana não coincidir com a visão religiosa e, consequentemente, puritana. Tais medos só seriam possíveis de transpor num autor pós-darwinista e que, de facto, aceitasse a teoria da evolução das espécies com todas as suas implicações, ao mesmo tempo que a desconfiança e o medo em relação a diferentes culturas e grupos étnicos, característica tipicamente puritana, permanece. Outras obras de Hawthorne com claro pendor gótico incluem *Rappaccini’s Daughter* e *The Birthmark*. A temática subjacente a ambas diz respeito à obsessão dos protagonistas em alcançar um objectivo, particularmente a perfeição. É o caso da segunda obra, em que o cientista Aylmer, marido de Georgiana fica obcecado em remover o sinal de nascença em forma de mão, que esta tem no rosto.

A fútil procura pela perfeição leva à tragédia. É, sem dúvida, uma crítica à ciência e aos valores positivistas levados ao extremo, retirando qualquer possibilidade de transcendência à existência humana. Mais uma vez, como marca indelével da sua ficção, Lovecraft partilha deste receio em relação à Ciência, mais por medo da parcela de realidade até então desconhecida e que nos será revelada, do que propriamente por um conflito religioso no seu interior. No aspecto religioso, pouco ou nada já resta de puritano no autor.

Outro ponto de contacto essencial entre os dois autores, e fundamental para a compreensão das respectivas obras, é, como já foi referido, o papel central que a Nova Inglaterra ocupa nas suas ficções. De facto, contrariamente a Poe, e, tal como Hawthorne, H. P. Lovecraft situou boa parte da sua ficção no seu local de origem. É certo que essa Nova Inglaterra é em parte ficcionada, lembremo-nos do “Miskatonic Valley”, das cidades de “Innsmouth”, “Dunwich”, “Arkham” ou a “célebre” “Miskatonic University”, possuidora de uma biblioteca repleta de “livros proibidos”. Da mesma forma, o lado atlântico do território americano é peça essencial para a ficção de

Hawthorne. Uma vez mais, a propósito de “The House of the Seven Gables”, Lovecraft afirma em *Supernatural Horror in Literature*:

...an ancestral curse is developed with astonishing power against the sinister background of a very ancient Salem house – one of those peaked gothic affairs which formed the first regular building-up of our New England coast towns... (Lovecraft, ed. Joshi 2000a: 48).

A consciência da capacidade que o ambiente em que cresceu tinha, para criar uma atmosfera de terror e moldar o espírito dos seus habitantes, fica bastante clara no seu conto “The Picture in the House”:

...But the true epicure in the terrible, to whom a new thrill of unutterable ghastliness is the chief end and justification of existence, esteems most of all the ancient, lonely farmhouses of backwoods New England, for there the dark elements of strength, solitude, grotesqueness, and ignorance combine to form the perfection of the hideous (Lovecraft, ed. Joshi 1999: 12).

Não será demais realçarmos o importante papel que a Nova Inglaterra ficcionada pelo autor detém no perdurar da sua obra. Com efeito, ao criar esse território mítico, Lovecraft consegue, igualmente, criar um espaço coerente no qual muitos dos seus contos se interligam e fazem sentido no seu conjunto. É também nesse espaço que muitos dos autores seguidores da sua obra continuarão a situar os respectivos contos, contribuindo para a expansão e divulgação do local ficcionado.

Aquilo que poderia parecer um factor limitador, prendendo a obra a um tempo e um espaço específico, acaba por não o ser, pois a temática da obra lovecraftiana acaba por ser universal, “cósmica” até, sendo possível transpô-la para outros locais, como poderemos ver nos capítulos subordinados aos autores seguidores da sua influência. Contribuindo como um espaço potenciador para a ocorrência de acontecimentos extraordinários, embora com o realismo necessário à sua verosimilhança, atrever-nos-íamos a dizer que o “Miskatonic Valley” poderá rivalizar em celebridade, salvo as devidas diferenças, com a “Terra Média”, cenário de boa parte da obra de J. R. R. Tolkien.

As razões para a popularidade dessa Nova Inglaterra criada por Lovecraft poderão prender-se com o facto de que, embora ficcional, o “Miskatonic Valley” parece

encaixar totalmente na nossa percepção de mundo real, até ao momento em que este se torna um mundo invadido pelo “Exterior”. Nos seus contos, a erupção do que é alienígena afigura-se-nos perfeitamente concreto e duradouro, não desaparecendo com o acordar de um pesadelo.

A derradeira fase de escrita lovecraftiana rompe com a escrita fantasista, onde os acontecimentos têm lugar num mundo completamente à parte da nossa realidade quotidiana, como é o caso de “Pegãna” de Dunsany ou da “Terra Média” de Tolkien, para colocar-nos perante uma ameaça que sempre fez parte do nosso mundo, embora fosse uma parte desconhecida dessa realidade. Não se tratam de situações em que os protagonistas são transportados para um mundo de fantasia paralelo ao nosso, como acontece com as obras do, presentemente, popular C. S. Lewis e o seu mundo de “Narnia”. Nos contos de Lovecraft, o mundo “real” e familiar é confrontado pelo aparentemente irreal, o que poderá potenciar uma maior identificação do leitor com os acontecimentos narrados. Um contexto perfeitamente verosímil, penetrado pelo inverosímil terá, sem dúvida, um maior efeito potenciador de identificação por parte dos leitores, do que um mundo de fantasia, totalmente distinto, e com as suas próprias regras.

1.3 - Arthur Machen e os Mundos Ocultos

Essa mesma consciência da influência do meio ambiente no espírito, característica de uma mentalidade puritana, possuía-a também o escritor galês Arthur Machen, que, ao contrário de Poe e Hawthorne, foi uma influência tardia para Lovecraft e que profundamente determinaria a derradeira fase da sua escrita. Com efeito, Lovecraft terá contactado com as obras de Machen apenas em 1923 e a excitação provocada pela descoberta foi tamanha que levou o autor americano a dizer: “Of living creators of cosmic fear raised to its most artistic pitch, few if any can hope to equal the versatile Arthur Machen” (Lovecraft, ed. Joshi 2000a: 61).

Em *Supernatural Horror in Literature*, Machen é incluído no capítulo intitulado “Modern Masters”, juntamente com outros nomes, tais como Algernon Blackwood e Lord Dunsany. No conjunto dos elogios que Lovecraft dedica ao escritor galês refere o apego que este tinha pela sua terra natal, também havendo nesse aspecto bastante

proximidade entre os dois autores. Para além da veneração romântica pelos elementos naturais dos respectivos locais de origem, partilhavam ainda uma profunda admiração pela cultura greco-romana. A esse propósito refere no seu ensaio:

Mr. Machen, with an impressionable Celtic heritage linked to keen youthful memories of the wild domed hills, archaic forests, and cryptical Roman ruins of the Gwent countryside, has developed an imaginative life of rare beauty, intensity, and historic background. He has absorbed the mediaeval mystery of dark woods and ancient customs (...) and finds strange magic in the fortified camps, tersellated pavements, fragments of statues and kindred things which tell of the day when classicism reigned and Latin was the language of the country (Lovecraft, ed. Joshi 2000a: 62).

Em ligação com o mundo greco-latino, Lovecraft faz referência a *The Great God Pan*, que introduz também a temática da permanência de seres antigos e a influência que exercem nos tempos actuais. Sendo o conto atrás referido a história da miscigenação entre um ser humano e uma divindade, resultado de uma experiência científica e com resultados desastrosos, sobressaem, desde logo, as semelhanças com o conto “The Dunwich Horror”, do autor americano. Lovecraft irá ainda elogiar a capacidade de Machen em conseguir criar “terror cósmico” ao deixar entrever a existência de seres primordiais, mais antigos e poderosos que a raça humana. A este respeito, e a propósito de *The Novel of the Black Seal*, Lovecraft afirma:

This theme receives its finest treatment in the episode entitled “The Novel of the Black Seal”; where a professor having discovered a singular identity between certain characters scrawled on Welsh limestone rocks and those existing in a prehistoric black seal from Babylon, sets out on a course of discovery which leads him to unknown and terrible things. A queer passage in the ancient geographer Solinus, a series of mysterious disappearances in the lonely reaches of Wales, a strange idiot son born to a rural mother after a fright in which her inmost faculties were shaken; all these things suggest to the professor a hideous connexion and a condition revolting to any friend and respecter of the human race (Idem: 64).

Na procura do “terror cósmico” e de uma maior verosimilhança, o célebre conto lovecraftiano “The Call of Cthulhu” irá utilizar algumas das mesmas técnicas que Machen utilizou nos seus contos, nomeadamente a “descoberta” de artefactos em diferentes partes do mundo e em diferentes culturas, mas que apontam para a existência

das mesmas poderosas e perturbadoras entidades. No entanto, Lovecraft irá diferenciarse de Machen no sentido em que estas entidades, apesar de largamente superiores aos seres humanos, podem para o autor americano, contrariamente ao galês, ser explicadas racionalmente através da Ciência. No caso da ficção do autor galês, o lado espiritual encontra-se mais presente, o que é explicável pelo facto de, ao contrário de Lovecraft, este autor não se posicionar como um ateu. Sobre este aspecto S. T. Joshi diz o seguinte:

Temperamentally Machen was not at all similar to Lovecraft: an unwavering Anglo-Catholic, violently hostile to science and materialism seeking always for some mystical sense of «ecstasy» that might liberate him from what he fancied to be the prosiness of contemporary life. Machen would have found Lovecraft's mechanistic materialism and atheism repugnant in the extreme (Joshi 1996: 298).

Também David Punter em *The Literature of Terror* deixa entrever o conceito de separação entre corpo e alma, quando, a propósito do contacto entre humanos e o *Great God Pan*, refere:

The paradox of «The Great God Pan» is that the visitation which liberates the human being from the repression of false assumptions also destroys the barriers which retain human individuation: the liberation of desire returns man to his primal association with the beast and destroys the soul (Punter 1978: 264).

Para além da ideia da separação entre o corpo e a alma, este excerto também nos revela que o tópico da realidade para além da aparência ilusória se encontra em Machen. Em *Supernatural Horror in Literature*, Lovecraft refere a obra *The Three Impostors* do escritor galês, dando conta disso mesmo:

Here we find in its most artistic form a favourite weird conception of the author's; the notion that beneath the mounds and rocks of the wild Welsh hills dwell subterraneously that squat primitive race whose vestiges gave rise to our common folk legends of fairies, elves, and the "little people", and whose acts are even now responsible for certain unexplained disappearances, and occasional substitutions of strange dark "changelings" for normal infants (Lovecraft, ed. Joshi 2000a: 64).

A mesma temática é central para compreendermos a obra de H. P. Lovecraft, bem como a explicação que justifica o seu perdurar na cultura ocidental contemporânea.

O facto de o terror ser exterior e muitas vezes invisível não significa que seja inexistente, ou que não volte à superfície, como um autêntico “regresso do reprimido”.

1.4 - “Rats in the Walls” - Síntese de Várias Influências

Podendo servir como demonstração da influência fundamental dos três autores aqui abordados, analisemos brevemente o célebre conto “Rats in the Walls”, presente em numerosas antologias que incluem contos de Lovecraft e que parece condensar muitas temáticas comuns às obras de Poe, Hawthorne e Machen. Nele é possível encontrar características muito semelhantes a certos tópicos do pensamento puritano, tais como a profunda fixação no pecado que não pode ser expurgado, aqui materializado na ideia de uma casa amaldiçoada que acompanha toda uma família e a inevitabilidade de uma tragédia que nem a emigração de um antecessor consegue impedir. Tudo isto depõe a favor de uma concepção fatalista da inevitabilidade do destino. Um dos aspectos mais relevantes e reveladores de características puritanas é a sujeição a uma fatal predestinação, neste caso, da compra da casa. É uma fatalidade que atravessa o próprio Oceano Atlântico, não obstante as lendas que falavam de terríveis acontecimentos relacionados com a casa “Exham Priory”:

It was this legendry which definitely turned my attention to my transatlantic heritage, and made me resolve to purchase and restore the family seat which Norrrys shewed to Alfred in its picturesque desertion... (Lovecraft, ed. Joshi 1997: 15)

São manifestamente claras as semelhanças com a obra de Hawthorne: *The House of the Seven Gables*, na qual acompanhamos uma aparente maldição que marca toda uma casa e uma família ao longo de gerações. A maldição é lançada à família Pyncheon como consequência dos terríveis actos cometidos por um dos seus patriarcas, estendendo-se a mesma aos seus sucessores. “Rats in the Walls” irá retomar a temática gótica dos denominados “sins of the fathers”, aproximando-se assim do tópico puritano:

Neither my father, nor I knew what our hereditary envelope had contained, and as I merged into the greyness of Massachussets business life I lost all interest in the

mysteries which evidently lurked far back in my family tree. Had I suspected their nature, how gladly I would have left Exham Priory to its moss, bats and cobwebs! (idem:45).

Por outro lado, a profunda ligação que o protagonista tem com a casa, parecendo a mesma possuir vida própria e em que a sua existência se confunde com a dos seus habitantes, assemelha-se, nesse aspecto, à ligação inextricável entre a casa e os dois irmãos de *The Fall of the House of Usher* de Poe. Igualmente observamos a recorrência de uma temática típica de Machen, pelo facto de a antiquíssima mansão, “Exham Priory”, estar situada em terrenos, nos quais se praticavam remotos e terríveis cultos ligados à antiguidade e que continuam a exercer o seu poder no presente. O próprio processo de regressão evolutiva que o protagonista sofre ao descobrir a terrível verdade sobre a sua família, assemelha-se ao destino que a misteriosa e mortífera jovem, filha do deus Pan e da mulher enlouquecida pelo contacto com a divindade, sofre em *The Great God Pan*.

Apesar de o capítulo referente às influências de outros escritores na escrita de Lovecraft ter sido centrado nos três autores supracitados, mais alguns nomes poderiam ter sido referidos. Dentre este último grupo destacar-se-iam os nomes de Lord Dunsany e Robert Chambers. Em relação a Dunsany, já anteriormente referido, não poderemos esquecer a influência que exerceu, dando à escrita de Lovecraft um pendor mais fantasista e, porventura, menos original, como diversos críticos têm apontado ao longo dos anos. Não tivesse Lovecraft enveredado por um estilo mais individualizado, o seu nome teria, provavelmente, sido apagado da memória de todos, algo que aconteceu, em certa medida, ao próprio Dunsany. Como contributo importante poderíamos destacar a inspiração para a criação de um panteão de criaturas poderosas, as quais iriam dar origem ao “Cthulhu Mythos”. Tal inspiração, refere S. T. Joshi, teria sido retirada concretamente das obras *The Gods of Pegāna* e *Time of the Gods*, ambas envolvendo um conjunto de histórias ligadas entre si por um panteão imaginário.

Em relação a Robert Chambers, o mesmo é referido por Lovecraft em *Supernatural Horror in Literature* como autor de alguns dos mais inspirados contos de terror. Desses realça *The King in Yellow*, um conjunto de contos vagamente ligados entre si pela existência fictícia de um livro proibido que leva à loucura, tragédia, ou mesmo à morte de quem com ele entrar em contacto. Deste conjunto de contos, Lovecraft destaca “The Yellow Sign”, que, para além do livro, envolve também um

talismã com um estranho hieróglifo, ambos capazes de libertar nas mentes de cada um conhecimentos ancestrais que não devem ser lembrados.

Não teremos de ter muita imaginação para encontrarmos semelhanças com as histórias lovecraftianas ligadas entre si pelo *Necronomicon* ou com outros “textos proibidos” saídos da imaginação do escritor de Nova Inglaterra e dos seus amigos escritores, tais como Robert Bloch, Robert E. Howard ou Clark Ashton Smith, contribuindo estes com muitos outros contos lovecraftianos para o “Mythos”.

Capítulo 2 - Terror Cósmico: A Indiferença do Universo Numa Realidade para Além da Aparência

Quando nos interrogamos acerca da pertinência e da actualidade de H. P. Lovecraft na cultura popular contemporânea, poderemos tentar responder a essa questão centrando-nos nos temas que são transversais à sua obra e nas obras influenciadas pelo autor. Um bom ponto de partida poderá ser o tema que dá título a este capítulo, pois ele cumpre o requisito da transversalidade atrás referida, reflectindo, ao mesmo tempo, inquietações bem presentes nas sociedades ocidentais contemporâneas. A crise das religiões amplia o sentimento de ausência de um sentido para a existência. A falta desse sentido, habitualmente providenciado pela religião, é algo absolutamente familiar nas mentes de milhões de seres humanos. Em *Gothic*, Fred Botting dá conta dessa mesma tendência, particularmente notória desde o século XVIII:

In a world which, since the eighteenth century, has become increasingly secular, the absence of a fixed religious framework as well as changing social and political conditions has meant that Gothic writing, and its reception, has undergone significant transformations (Botting 1997: 2).

A ficção lovecraftiana consegue, desta forma, estar perfeitamente de acordo com este estado de espírito contemporâneo. Por conseguinte, não será de admirar que possa parecer mais verosímil aos actuais leitores a ideia de uma ameaça exterior, contra a qual não existe protecção possível. Contrariamente a Poe, mais centrado nos impulsos interiores perversos, Lovecraft transporta a ameaça para fora do indivíduo. Na sua perspectiva, todo o Universo é, no melhor dos casos, indiferente à nossa existência. A constatação de que a espécie humana não constitui a peça central do Universo pode ser mais perturbadora do que as esferas interiores conturbadas da psique humana, ou as dicotomias bem/mal do Gótico mais tradicional. Na sua ficção, a marca de uma interioridade psíquica diz maioritariamente respeito à reacção das personagens face à ameaça do Exterior, do “Outside”. A pensar neste transporte da fonte do terror para o exterior, Fritz Leiber chamou a Lovecraft “a literary Copernicus” no seu ensaio sobre o mesmo, incluído em *H. P. Lovecraft: Four Decades of Criticism*:

Howard Phillips Lovecraft was the Copernicus of the horror story. He shifted the focus of supernatural dread from man and his little world and gods, to the stars and the black and unplumbed gulfs of intergalactic space... When he completed the body of his writings, he had firmly attached the emotion of spectral dread to such concepts as outer space, the rim of the cosmos, alien beings, unsuspected dimensions, and the conceivable universes lying outside our own space-time continuum (Leiber, cit Joshi 1980: 50-51).

Não pensemos, contudo, que Lovecraft rompe com todas as convenções habitualmente associadas a este género. Com efeito, o próprio tema da realidade aparente é recorrente na Literatura Gótica. Leslie Fiedler em *Love and Death in the American Novel*, ao estabelecer semelhanças entre Melville e Hawthorne, nota o seguinte:

Among the assumptions of Melville and Hawthorne are the following: that the world of appearance is at once real and a mask through which we can dimly perceive more ultimate forces at work; that Nature is inscrutable, perhaps basically hostile to Man but certainly in some sense alien... (Fiedler 1966: 432).

O próprio Robert Bloch, de alguma forma discípulo de Lovecraft, afirmou, bem a propósito: “Horror is the removal of masks” (Bloch, cit Lucas 1981:46). Como podemos ver, aquilo que Lovecraft faz é dar continuidade a esta temática, tornando os elementos naturais ainda mais exteriores ao Homem, levando-nos para territórios e origens do terror bem mais longínquos. A Natureza, trabalhada por muitos outros autores, afigura-se neste aspecto, mais limitada, mais próxima de nós. Trabalhada por Lovecraft, esta inclui os recantos mais remotos do Universo. Se, para muitos outros, a Natureza pode ser alienígena, para o autor americano ela será *totalmente* alienígena. Esse carácter exterior do terror está profundamente ligado à sua percepção daquilo que o conto gótico tem de provocar: o medo. Contudo, esse sentimento primordial, como Lovecraft o define em *Supernatural Horror in Literature*, apresenta algumas diferenças em relação a outros autores, tratando-se de um terror cósmico. O conto de terror deve, nesta perspectiva, ser capaz de inspirar um sentimento quase religioso em quem o lê, devolvendo-lhe uma intuição básica e humana acerca do Mundo.

Contrapondo-se a esse carácter básico e primordial, capaz de ser promovido pela Literatura Gótica, encontra-se a “material sophistication”, que traduz uma primazia do racionalismo e do positivismo, que pretenderam e ainda pretendem dar resposta aos

mais variados anseios do ser humano, promovendo uma existência essencialmente materialista e utilitarista, em que a própria literatura se vê subordinada aos impulsos de conformidade com as convenções sociais. É contra esta mentalidade associada a um domínio dos valores burgueses na sociedade que Lovecraft se insurge:

The oldest and strongest emotion of mankind is fear, and the oldest and strongest kind of fear is fear of the unknown. These facts few psychologists will dispute, and their admitted truth must establish for all time the genuineness and dignity of the weirdly horrible tale as a literary form. Against it are discharged all the shafts of a materialistic sophistication which clings to frequently felt emotions and external events, and of a naively insipid idealism which deprecates the aesthetic motive and calls for a didactic literature to uplift the reader towards a suitable degree of smirking optimism (Lovecraft, ed. Joshi 2000a:21).

Na crítica ao didactismo literário e ao excessivo realismo, Lovecraft evidencia semelhanças com autores modernistas, ao recusar-se a dourar uma realidade que se lhe afigurava angustiante, debaixo de uma perspectiva unicamente objectiva. Esse carácter de modernidade demonstrado por Lovecraft já tinha sido notado por Leslie Fiedler na sua obra *Love and Death in The American Novel* (1960), considerando o romance gótico um sub-género verdadeiramente “avant-garde”:

Despite its early adoption by Mrs Radcliffe, the gothic is an avant-garde genre, perhaps the first avant-garde art in the modern sense of the term. A pursuit, half serious enterprise, half-fashionable vice, of the intellectuals of the end of the eighteenth century, it remained highbrow enough to tempt the Shelleys and Byron, for instance, to try their hands at it. The popular success of *Frankenstein*, perpetuated still in movies and known in its essence to children in the street, has obscured the fact that it was launched as an advanced book; and that it belongs to a kind, one of whose functions was to shock the bourgeoisie into an awareness of what a chamber of horrors its own smuggly regarded world really was. But the gothic represents also an attempt to redeem “the improbable and marvelous”, the stuff of the fancy which Richardson had presumably banned from the new novel. It was, in short, an anti-realistic protest, a rebellion of the imagination against confining fiction to an analysis of contemporary manners and modes (Fiedler 1966: 135).

Apesar da sua atracção pela Ciência, pelo racional e do seu carácter eminentemente cerebral, Lovecraft recusa uma existência somente assente numa perspectiva racionalista e utilitarista, sem consideração pelos anseios estéticos dos

indivíduos mais sensíveis, uma atitude que também partilha com o seu ilustre precursor E. A. Poe. Aliás, no exercício da sua ficção, Lovecraft encontra uma libertação para essa mesma realidade que o oprime, tal como por várias vezes o exprimiu: “The «punch» of a truly weird tale is simply some violation or transcending of fixed cosmic law – an imaginative escape from palling reality” (Lovecraft, ed. Joshi 2000b: 350). Não será também por acaso que em alguns dos seus contos, os artistas são vistos como aqueles a quem a realidade se revela em toda a sua plenitude e, simultaneamente, terríveis consequências. É o caso do pintor Pickman em “Pickman’s Model”, ou dos artistas que sofrem de sonhos e que são particularmente sensíveis ao chamamento de Cthulhu em “The Call of Cthulhu”, por oposição aos indivíduos menos inclinados às artes e que parecem ser imunes à influência psíquica do “Old One”.

A importância do conceito de “terror cósmico” parece-nos determinante para a demonstração da importância do tema deste capítulo na ficção lovecraftiana, bem como para o cumprimento de uma das premissas desta dissertação: tentar entender a razão pela qual Lovecraft continua a deter uma forte influência na cultura popular contemporânea. Noël Carroll em *Philosophy of Terror or The Paradoxes of the Heart*, a propósito do paradoxo do terror, desvaloriza um pouco a posição de Lovecraft no pressuposto de que uma obra de terror deve provocar “terror cósmico”, argumentando que muitos escritos góticos cumprem o seu objectivo sem necessariamente obedecerem a esse requisito e que nessa obrigatoriedade o autor parece estar apenas a reflectir os seus próprios gostos e preferências. No entanto, naquilo que concerne ao autor em análise, parece-nos que o segredo da sua actualidade e influência reside grandemente no cumprimento da condição que advogava: o “terror cósmico”, o qual perpassa ao longo da sua obra mais significativa. Para o crítico S. T. Joshi o “cosmicismo” característico de Lovecraft é a sua grande mais-valia. A falta de realismo nas relações humanas, a frieza e a impessoalidade são consideradas como uma virtude, sendo evidente a impossibilidade de um autor poder ser “cósmico” e humano ao mesmo tempo. Joshi não evita o uso de ironia para reforçar a sua convicção:

If one wants affecting pictures of married bliss or children at play or people working at the office, one does not turn to the fiction of Lovecraft or Poe or Bierce or any other horror writer except perhaps the soap-opera supernaturalism of King or Charles L. Grant. And yet, the poignancy with which Lovecraft’s characters react to the perception of cosmic insignificance gives to his work a genuine emotional resonance (Joshi 1996: 652).

A falta de empatia de Lovecraft pela Humanidade remove o ser humano do centro dos contos, para concentrar a nossa atenção no fenómeno extraordinário, o verdadeiro “protagonista” das histórias. Joshi afirma:

Lovecraft boldly challenged that most entrenched dogma of art – that human beings should necessarily and exclusively be the centre of attention and aesthetic creation – and His defiance of the ‘humanocentric pose’ is ineffably refreshing (Joshi 1996: 652).

Neste raciocínio não esqueçamos outro factor importante no moldar da sua ficção: o seu completo ateísmo. Poderá ser pura especulação, mas será talvez pertinente imaginarmos que Lovecraft se terá interrogado, enquanto ateu, acerca da melhor maneira de provocar terror num público igualmente desprovido de crenças religiosas. Seguindo este raciocínio poderemos chegar à conclusão que algumas das formas mais tradicionais encontradas no género, pura e simplesmente não funcionariam, tais como dicotomias de ordem religiosa, ou seres associados a um contexto cristão.

Na ausência de crença num Deus cristão, ou de qualquer outra religião, ainda que todos sejamos possuidores do impulso para tal, como o próprio autor reconhecia, o que pode ser perturbador e indutor de terror é o sentimento de solidão fruto da indiferença do Universo perante a nossa existência, conceitos interligados, uma vez que um resulta do outro. Se a essa indiferença somarmos a “existência” de seres poderosíssimos que nos transcendem largamente em longevidade, poder e propósitos totalmente alheios aos nossos, aumentaremos, proporcionalmente, o potencial criador de terror, atingindo o “terror cósmico” pretendido pelo autor de Nova Inglaterra. Joyce Carol Oates na introdução de *Tales of H.P. Lovecraft* fala acerca do “Cthulhu Mythos” como uma “anti-mitologia”, uma reacção contra as crenças religiosas:

For Lovecraft, who was proud of his life-long atheism, the Cthulhu Mythos was an «anti-mythology»; an ironic inversion of traditional religious faith. It constitutes an elaborate, detailed working-out of an early recurring fantasy of Lovecraft's that an entire alien civilization lurks on the underside of the known world; as a «night-gaunt» may lurk beneath a child's bed in the darkness, or as mankind's tragically divided nature may lurk beneath civilization's veneer. [Lovecraft was writing during and after World War I.] In the Cthulhu Mythos, there are no «gods» but only displaced extraterrestrial beings, the Great Old Ones, who journeyed to Earth many millions of years ago, bringing with them, disastrously, their slaves, called «shoggoths,» protoplasmic creatures that gradually overpower and defeat their masters. Deluded human beings mistake the Great Old Ones

and their descendants for gods, worshipping them out of ignorance (Lovecraft, ed. Oates 2000c: xii - xiii).

O sucesso e a popularidade do “Cthulhu Mythos” no nosso tempo parecem advir, parcialmente, de um cada vez maior ateísmo da sociedade ocidental e, ao mesmo tempo, do fascínio que o poder das entidades do “Mythos” parece exercer em muitos de nós, numa espécie de identificação que o leitor faz com a criatura agressora, e não apenas com a vítima, constituindo um dos paradoxos mais relevantes que o género gótico suscita. Mais uma vez, Noël Carroll refere esta atracção, embora considere que ela não é aplicável a todo o género, pois o leitor dificilmente conseguirá identificar-se com determinadas criaturas, por muito poder que estas detenham:

Another way of explaining the attraction of horror – one that may be connected with elements of the religious account – is to say that horrific beings – like deities and daemons – attract us because of their power. They induce awe. In one mode of speaking, it might be said that we identify with monsters because of the power they possess – perhaps monsters are wish-fulfillment figures (Carroll 1990: 167-168).

Apesar da posição defendida por Carroll, o impacto que o panteão pseudo-mitológico detém na cultura popular contemporânea é indesmentível, independentemente das principais razões que levaram à sua popularidade. A forma inicialmente pouco interligada não deixaria antever o desenvolvimento e a popularidade que alcançaria, muito em parte graças ao contributo do círculo de amigos e seguidores de Lovecraft.

A pertinência que os “Old Ones” detêm neste capítulo em concreto reside no facto de que, habitualmente, é a intrusão destes seres na realidade quotidiana que irá rasgar o “véu” da normalidade e provocar angústias nas personagens, as quais nunca conseguirão regressar às suas vidas anteriores. O contacto com o “exterior” deixa marcas irreversíveis, uma das quais a loucura, que normalmente, se sobrepõe à morte das personagens.

Na ficção lovecraftiana, o contacto com o elemento destabilizador pode, de forma típica, resultar do simples acaso (“The Shadow Over Innsmouth” ou “The Colour Out of Space”), ou da busca de conhecimento, que pode ser uma busca deliberada de conhecimento “proibido” (“The Dunwich Horror”, “Pickman’s Model”), ou a busca de conhecimento científico (*At the Mountains of Madness*). É precisamente *At the*

Mountains of Madness, obra atipicamente extensa no universo da ficção lovecraftiana que nos poderá servir de ponto de partida para aprofundarmos os aspectos a que nos propomos neste capítulo em particular. Tal não significa que a mesma não possa voltar a ser utilizada para nos remeter para outras temáticas igualmente importantes, pertencentes a outros capítulos.

2.1 - *At the Mountains of Madness* – Ficção Lovecraftiana por Excelência

Tratando-se do relato de uma expedição à Antártida é difícil evitarmos a associação imediata com *The Narrative of Arthur Gordon Pym* de E. A. Poe, que Lovecraft conhecia perfeitamente. De facto, no início do século XX, o continente gelado continuava a merecer a curiosidade de grande parte do público e da comunidade científica, fomentando bastantes teorias, algumas delas tão bizarras, embora amplamente aceites, como a teoria da “hollow Earth”, que alimentou a imaginação de bastantes autores.

Fazendo uso da narração na primeira pessoa, como é típico na obra do autor, o narrador, participante de uma primeira expedição ao extremo Sul, relata os factos em retrospectiva, alertando os “incautos” leitores de que é seu dever impedir a próxima expedição que está a ser preparada. Esta é, por isso, uma tentativa de impedir que as novas descobertas venham estilhaçar para sempre a anterior visão da realidade, tal como o Homem a entendia. É desta forma que Lovecraft antecipa, desde logo, o tema a ser tratado. O próprio narrador é, a exemplo de outras personagens deste e de outros contos, um pacato cientista da fictícia “Miskatonic University”. Este, não procurando deliberadamente o “conhecimento proibido”, acaba por ser colocado numa situação que não controla, denotando uma temática comum no género gótico: a incapacidade do racionalismo em conseguir explicar a totalidade da realidade. Não se trata aqui de um “overreacher plot”, como Noël Carroll designa em *The Philosophy of Horror*, pois a expedição não tem a intenção, pelo menos inicialmente, de obter conhecimentos que vão para além da esfera que a Ciência habitualmente trabalha. Não se trata do tópico do cientista de ego desmedido que encontramos em “Herbert West – Reanimator”, mas sim mais próxima do tema da intrusão do Exterior, do Caos, que irrompe de forma aleatória nas vidas dos protagonistas.

Na retrospectiva feita pelo narrador, ficamos a saber que incríveis descobertas foram feitas no continente gelado. Uma das descobertas mais perturbadoras é a de uma cadeia montanhosa capaz de fazer a cordilheira dos Himalaias parecer insignificante. Junto ao sopé das montanhas são descobertos numerosos fósseis que testemunham uma história evolutiva bizarra e completamente em desacordo com tudo aquilo que a Ciência conhecia. No topo das mesmas são encontradas ruínas de cidades com formas bizarras e dimensões titânicas, igualmente distintas de tudo aquilo que era até então conhecido.

Numa fase posterior do conto, o narrador e uma outra personagem, levada à loucura pelas circunstâncias, dedicam-se a explorar as ruínas da cidade alienígena, descobrindo provas, na forma de gravuras e relevos, de que a Terra tinha sido, ao longo de milhões de anos, colonizada por várias raças de seres extraterrestres. A longevidade e poderio destas iam para além da compreensão humana actual. Baseados nas gravuras, descobrem ainda que o aparecimento da raça humana não terá sido mais do que um acontecimento engendrado pelos seres superiores, os quais viram na criação do antepassado do Homem, uma espécie de símio, nada mais do que uma fonte de diversão e de alimento:

It interested us to see in some of the very last and most decadent sculptures a shambling primitive mammal, used sometimes for food and sometimes as an amusing buffoon by the land dwellers, whose vaguely simian and human foreshadowings were unmistakable (Lovecraft, ed. Joshi 1997: 276).

Esta pequena passagem é ilustrativa da pouca empatia que o autor demonstrava em relação à nossa espécie na sua ficção. É aqui evidente o conceito estético que perpassa ao longo da sua obra. Um profundo niilismo e caracteristicamente moderno distanciamento em relação à sua condição de ser humano são professados na ficção e na sua correspondência pessoal, dando conta das suas profundas convicções e de um notável estoicismo. Numa carta a Edwin Baird, datada de 1923, afirma:

Only a cynic can create horror – for being every masterpiece of the sort must reside a driving daemonic force that despises the human race and its illusions, and longs to pull them to pieces and mock them (idem: 336-337).

Para conseguir alcançar o objectivo último, provocar o terror num sentido cósmico, como defendido pelo próprio autor, *At the Mountains of Madness* irá revestir-

se de um notável realismo, a fim de conseguir uma maior verosimilhança para os elementos estranhos à realidade quotidiana. Esse manto de realismo é conferido pelas extensas e pormenorizadas descrições técnicas das mais variadas áreas, como a Arqueologia, Física, Paleontologia, Meteorologia, Química, entre outras, e que conseguem criar uma atmosfera perfeitamente credível, capaz de colocar o leitor no centro da acção. De facto, na elaboração desta novela, Lovecraft ter-se-á inspirado em várias expedições levadas a cabo na época, retirando preciosas lições em termos do equipamento e de toda a logística necessária para erguer algo dessa magnitude. Revela ainda um conhecimento bastante profundo ao nível da Paleontologia, sobretudo se pensarmos que o escritor americano era um autodidacta:

They had struck a cave. Early in the boring the sandstone had given place to a vein of Comanchian limestone, full of minute fossil cephalopods, corals, echini, and spirifera, and with occasional suggestions of siliceous sponges and marine vertebrate bones – the latter probably of teleosts, sharks, and ganoids. This, in itself, was important enough, as affording the first vertebrate fossils the expedition had yet secured; but when shortly afterward the drill head dropped through the stratum into apparent vacancy, a wholly new and doubly intense wave of excitement spread among the excavators. A good-sized blast had laid open the subterrene secret; and now, through a jagged aperture perhaps five feet across and three feet thick, there yawned before the avid searchers a section of shallow limestone hollowing worn more than fifty million years ago by the trickling ground waters of a bygone tropical world (Lovecraft 1989: 28).

Trata-se de uma descrição minuciosa e com o condão de criar uma exaltação das emoções, não fazendo uso dos clichés da Literatura Gótica, mas sim através de um conteúdo denso, detalhado e enciclopédico capaz de produzir um efeito quase encantatório. Acaba por ser uma entrada na realidade corrente dos domínios mais exclusivos da Ciência.

Na época em que estas obras são escritas (início do século XX), já a Ciência se profissionalizara há muito, afastando-a da vivência quotidiana do cidadão comum. Esse mesmo cidadão comum dificilmente entenderá boa parte do vocabulário científico, fruto dessa profissionalização e especialização.

Nesta perspectiva, os termos científicos são pouco acessíveis ao comum dos mortais, provocando sensações de desconcerto no leitor. Ainda em sintonia com a teoria que professou em *Supernatural Horror in Literature*, o seu manifesto teórico,

poderemos reparar como as camadas geológicas descritas, as dimensões temporais implicadas no desfiar de diversas eras, reforçam a ideia lovecraftiana da insignificância humana, bem contrária à comum percepção antropocentrista. Tudo é colocado em perspectiva, todos os feitos humanos são entendidos como irrisórios e até fúteis pois, face à indiferença do Cosmos e ao nosso inevitável desaparecimento, tudo terá sido em vão.

Children will always be afraid of the dark, and men with minds sensitive to hereditary impulse will always tremble at the thought of the hidden and fathomless worlds of strange life which may pulsate in the gulfs beyond the stars, or press hideously upon our own globe in unholy dimensions which only the dead and the moonstruck can glimpse. (...) The true weird tale has something more than secret murder, bloody bones, or a sheeted form clanking chains according to rule. A certain atmosphere of breathless and unexplained dread of outer, unknown forces must be present; and there must be a hint, expressed with a seriousness and portentousness becoming its subject, of that most terrible conception of the human brain – a malign and particular suspension or defeat of those fixed laws of nature which are our only safeguard against the assaults of chaos and the daemons of unplumbed space (Lovecraft 1989: 425-426).

Aprender-nos-emos a dizer que, para Lovecraft, a paisagem e os estratos de solo decodificados pela Arqueologia são um livro de histórias, guardando a memória. Contudo, ainda que também criando novas memórias para o futuro, o Homem não irá estar cá para vê-las. Esta é uma das pedras de toque do pensamento lovecraftiano. A Humanidade é arrancada do seu papel central no Universo, uma posição tida como um dado adquirido desde o Renascimento e reforçada pelo Iluminismo. O vácuo deixado por essa negação de antropocentrismo também não é preenchido por um teocentrismo ou uma teleologia. A realidade, segundo a visão de Lovecraft, é desprovida de sentido e, se o nosso próprio planeta é um grão de areia no vasto Universo, o que seremos nós? O próprio confronto de seres humanos com outras civilizações em contos como *At the Mountains of Madness* serve para demonstrar o carácter efémero da nossa existência, mostrando que as mesmas existiam muito antes de nós e continuarão a existir para além do desaparecimento da Humanidade.

Se Edgar Allan Poe, para não referirmos muitos outros autores, obriga o leitor a um esforço de introspecção e até a alguma inquietação perante o desconhecimento de nós mesmos a um nível muito pessoal, em obras como “William Wilson” e “The Fall of

the House of Usher”, H. P. Lovecraft desafia-nos e inquieta-nos numa dimensão colectiva, afastando toda a Humanidade do centro e perspectivando-nos como insignificantes face à indiferença e dimensão do cosmos. Para tal, o autor coloca-nos perante factos, sejam eles científicos ou pseudo-científicos (o nosso cérebro precisará, simplesmente, de acreditar que são factos) e perante uma “realidade” nua e crua.

A apresentação do nosso planeta como um minúsculo grão de poeira face à vastidão do Cosmos só é possível graças às descobertas científicas feitas até e durante a vida do autor de Providence, particularmente as descobertas feitas pela Astronomia. Ao combinar factos científicos com elementos absolutamente ficcionais, consegue, ainda assim, uma imagem bastante realista da nossa existência. Na realidade, tal como na ficção, a ciência representa o papel de abertura de novas perspectivas, algumas delas profundamente perturbadoras.

2.2 - *At the Mountains of Madness* e o “Cthulhu Mythos”

Tome-se como referência o seguinte pensamento de Edith Birkhead em *The Tale of Terror*, (1921):

The history of the tale of terror is as old as the history of man. Myths were created in the early days of the race to account for sunrise and sunset, storm-winds and thunder, the origin of the earth and of mankind. The tales men told in the face of these mysteries were naturally inspired by awe and fear. The universal myth of a great flood is perhaps the earliest tale of terror (Birkhead 1921: 1).

O mito, tão antigo como o Homem, servirá para conferir algum sentido a uma existência dificilmente conhecida na totalidade pela nossa consciência. A matéria-prima de grande parte dos mitos antigos parece ter sido o terror e o medo. Lovecraft irá servir-se deste pressuposto para enriquecer as suas obras e criar verdadeiro terror cósmico. É assim criado o seu legado mais duradouro e conhecido do público contemporâneo: O “Cthulhu Mythos”, título, como já foi dito, não criado por si, mas apropriadamente introduzido por August Derleth. *At the Mountains of Madness* é central nesta criação, pois, embora não seja esta novela a introduzir o panteão de criaturas sobrenaturais,

serve de ponte com outros contos que fazem referência às mesmas e desenvolve todo o conceito inerente ao “Mythos”. É nesta novela que a junção entre um mito artificial, possuidor de características similares às de uma religião, e a Ciência ocorre em pleno, formando um todo com bastante impacto.

Como já foi referido atrás, Lovecraft compreendia que seria extremamente difícil, senão mesmo impossível, afastar a tendência natural do Homem para a religião. Face a isto, uma das soluções para representar as incomensuráveis forças em conflito no Universo poderia passar pela sua personificação em entidades sobrenaturais. A propósito da questão do sobrenatural em Lovecraft, a mesma será tratada num capítulo dedicado ao mesmo.

Ciente da necessidade de criar uma mitologia artificial para conseguir os objectivos que entendia para a literatura do terror, o autor afirma o seguinte numa carta a Harold S. Farnese, datada de 1932:

In my own efforts to crystallise this spaceward outreaching, I try to as many as possible of the elements which have, under earlier mental and emotional conditions, given man a symbolic feeling of the unreal, the ethereal, and the mystical – choosing those least attacked by the realistic, mental and emotional conditions of the present. Darkness – sunset – dreams – mists – fever – madness – the tomb – the hills – the sea – the sky – the wind – all these, and many other things have seemed to me to retain a certain imaginative potency despite our actual scientific analyses of them (Lovecraft, ed. Joshi 1997: 342).

O autor reconhece, pois, a permanência de determinados elementos presentes no Gótico desde os seus primórdios, capazes de evocar determinadas emoções na mente humana, mas defende a necessidade de os adequar aos tempos modernos. Neste aspecto reside um dos segredos para a longevidade e modernidade de que Lovecraft usufrui no presente, contribuindo para a sua popularidade actual. Prova evidente do reconhecimento da necessidade dessa adaptação ao presente reside noutro excerto da mesma carta: “... an artificial mythology can become subtler and more plausible than a natural one, because it can recognise and adapt itself to the information and moods of the present” (idem: 342).

Em *At the Mountains of Madness* são descobertas criaturas cilíndricas diferentes de tudo aquilo que a moderna Ciência conhece, num estado que aparentava ser o da morte, mas que, na realidade, era apenas uma espécie de hibernação (embora uma que tinha durado milhões de anos).

Algumas dessas criaturas iriam ser autopsiadas e dissecadas pela equipa de cientistas da “Miskatonic University”, procedimento que é longa e minuciosamente descrito pelo autor. A implausibilidade da existência de tais criaturas é contrabalançada pela minúcia das descrições e ainda pelo vocabulário eminentemente técnico profusamente utilizado. Numa verdadeira inversão de papéis, algumas das criaturas que hibernavam irão despertar e sujeitar os cientistas humanos ao mesmo tratamento, comportando-se, elas próprias, como verdadeiros cientistas humanos, uma vez mais atestando uma concepção amoral do Universo, como é frequente em Lovecraft:

Poor devils! After all, they were not evil things of their kind. They were the men of another age and another order of being. Nature had played a hellish jest on them – as it will on any others that human madness, callousness, or cruelty may hereafter drag up in that hideously dead or sleeping polar waste – and this was their tragic homecoming. They had not been even savages – for what indeed had they done? That awful awakening in the cold of an unknown epoch – perhaps an attack by the furry frantically barking quadrupeds, and a dazed defence against them and the equally frantic white simian with the queer wrappings and paraphernalia... poor Lake, poor Gedney... and poor Old Ones! Scientists to the last – what had they done that we would not have done in their place? God, what intelligence and persistence! (idem: 316)

Após esta passagem, até poderemos detectar uma certa predilecção por parte do narrador em relação às criaturas extraterrestres, ao realçar a sua condição biológica e racionalmente superior, por comparação aos humanos e cães que os retiraram do seu repouso. Assistimos aqui a uma inversão de papéis, traduzindo a perspectiva do próprio autor em relação à Humanidade, não lhe dando primazia, negando-lhe um papel central e considerando-a transitória, como muitas outras espécies o são, ou como aquelas já desaparecidas o foram. A amoralidade e indiferença das próprias criaturas que teriam a função de causar terror é mais um factor de aproximação à realidade contemporânea das sociedades ocidentais, na perspectiva de uma relativização do mal, podendo igualmente ajudar a explicar uma atracção moderna pelas obras de Lovecraft.

2.3 - O “Chtulhu Mythos” – Uma Mitologia Moderna

Lovecraft compreendia perfeitamente os desafios impostos aos autores góticos pela sociedade contemporânea, no sentido de tornar credíveis as suas obras. Compreendeu, desde logo, que a modernidade já não se compadecia com as habituais fórmulas empregues. Os autores teriam de reinventar as fontes do terror para que elas funcionassem num mundo cada vez mais movido pela racionalidade e pelo peso da realidade. Contudo, o autor americano também sabia que seria impossível para a generalidade dos seres humanos eliminar totalmente o peso da religião e a dimensão sobrenatural das suas mentes. Corroborando esta visão, poderemos mencionar Robert F. Geary que, no seu ensaio intitulado “On Horror and Religion”, compilado por Clive Bloom em *Gothic Horror*, afirma o seguinte:

Yet none of this – not the decline of the churches, not the theological levelling, not the withdrawal of certain spheres of activity from under the umbrella of religious ethics – none of this adds up to the picture of a general march into the Age of the Profane, an age from which the sacred and the supernatural have been forever banished (Geary, ed. Bloom 1998: 296).

Robert Geary, citando no seu ensaio um outro autor, Thomas Luckmann em *The Invisible Religion*, refere que o panorama actual é extremamente complexo, uma vez que o “preto ou branco”, de uma polarização no campo do sagrado ou do profano não parece estar a ocorrer. Apesar do seu peso actual, o racionalismo não substituiu totalmente o sagrado, embora este, em muitos casos, e no que se refere às religiões instituídas, não parece já ditar valores para a totalidade das situações vividas pelos cidadãos no mundo ocidental. O que parece estar a acontecer é a existência de cada vez mais áreas “cinzentas”, nas quais ocorre uma junção de elementos profanos com elementos religiosos e pseudo-religiosos. Veja-se a profusão de seitas religiosas e movimentos gnósticos, em conjunto com a secularização da sociedade actual, para percebermos que, para muitas pessoas, a construção da realidade passa por essa amálgama. Só assim se explica que na nossa sociedade contemporânea ainda seja possível ocorrerem situações como a que é descrita por Geary, na seguinte passagem:

The March issue of *Science Digest*, amid articles purporting to reveal hitherto undiscovered powers of brain and body, contained a full-page colour advertisement for a deluxe leather-bound and silver-edged copy of *The Necronomicon*, supposedly an ancient handbook of sorcerer's magic. This 'talisman against the Forces of Darkness', readers were assured, 'reveals charms against demons who assail in the night, how to call spirits from the land of the lost dead, and even to win the love of another. For fifty dollars the readers of *Science Digest* could acquire this small monument to the secularization of religion and the rise not of Profane Man but of the do-it-yourself sacred cosmos (Geary, ed. Bloom 1998: 297).

É, pois, graças a este terreno fértil que poderemos encontrar uma explicação parcial para o perdurar da obra de H. P. Lovecraft, assente em larga medida na popularidade do seu panteão mitológico artificial. Numa sociedade ocidental em que a maior parte da população continua a oscilar entre uma explicação divina ou científica para a sua existência, o "Cthulhu Mythos" poderá representar essa dicotomia. Lovecraft, o seu criador, era por temperamento e convicção um materialista-mecanicista, achando ridícula qualquer noção que atribuísse um sentido definitivo para o Universo. Contudo, literariamente, tal concepção levaria a uma certa aridez nos conceitos e na forma de os apresentar. Sendo um artista, Lovecraft teve decerto a percepção de ter de apelar ao sentido estético dos seus leitores, bem como à natural tendência para o sobrenatural, já anteriormente referida em *Supernatural Horror in Literature*:

...all the conditions of savage dawn-life so strongly conduced toward a feeling of the supernatural, that we need not wonder at the thoroughness with which man's very hereditary essence has become saturated with religion and superstition (Lovecraft, ed. Joshi 2000a: 21-22).

O "Cthulhu Mythos" torna-se, então, uma forma de veicular a sua concepção pessimista da realidade, ou como o próprio diria, uma realidade indiferentista, revestida de uma forma deística, pese embora o facto de as entidades por ele criadas não serem verdadeiramente sobrenaturais no sentido mais comum da palavra. Um caso paradigmático desta união paradoxal entre um panteão de "deuses" e visões do mundo afastadas de qualquer concepção de teor religioso, reside na figura do "deus" Azathoth. Azathoth é mencionado em várias obras do autor em análise, nomeadamente em "The Dream-Quest of Unknown Kadath".

Segundo Lovecraft, Azathoth é o “deus” supremo que se encontra no centro do Universo e que, sendo “cego” e “idiota”, não possui qualquer vontade deliberada em dar um sentido ao “Todo”.

A partir da flauta que toca, são formadas novas estrelas, galáxias e até novos universos, embora sem qualquer sentido deliberado. Sob a figura de um “deus”, encontramos a encarnação do mais absoluto Caos, verdadeira força criativa e destrutiva à qual tudo está subordinado, embora sem qualquer sentido:

That last amorphous blight of nethermost confusion that blasphemes and bubbles at the centre of all infinity – the boundless daemon-sultan Azathoth, whose name no lips dare speak aloud.(...) The nameless larvae of the Other Gods that are like them blind and without mind, and possessed of singular hungers and thirsts (...) unlighted chambers beyond time wherein Azathoth gnaws shapeless and ravenous amidst the muffled, maddening beat of vile drums and the thin, monotonous whine of accursed flutes (Lovecraft 1989: 483).

Azathoth, uma entidade poderosíssima, embora desprovida de inteligência e de propósitos, serve para proclamar a crença do autor num Universo também ele poderosíssimo, mas igualmente vazio de propósitos e de objectivos, em que um sentido teleológico está absolutamente ausente. A interessante contradição neste processo é a de que Lovecraft utiliza uma espécie de divindade para corporizar esse conceito, apelando, uma vez mais, à tendência humana para a religião e para a mitologia como formas de explicar e organizar a realidade. Lembremo-nos das inúmeras divindades, mais ou menos antropomórficas, que serviam para personificar os mais variados fenómenos naturais ao longo de toda a história da Humanidade. O próprio antropomorfismo de muitas dessas divindades é uma forma de dar algum lugar de relevo ao Homem no seio dos Cosmos, relevo esse que parece ser totalmente negado por Lovecraft na sua ficção.

Poderemos, pois, inferir que boa parte do sucesso e popularidade de que o “Mythos” goza se deve à aparentemente intemporal propensão do ser humano para a mitologia. Essa natural propensão sai reforçada em épocas em que a desilusão em relação à Ciência e ao pensamento, exclusivamente racional, ocorre. A propósito da naturalidade e intemporalidade do pensamento mitológico e do preconceito em relação a este nas sociedades ainda fascinadas pelo pensamento racional e avanços tecnológicos, C. G. Jung refere no seu *Psychology of the Unconscious: A Study of the Transformations and Symbolisms of the Libido*:

Has humanity at all ever broken loose from the myths? Every man has eyes and all his senses to perceive that the world is dead, cold and unending, and he has never yet seen a God, nor brought to light the existence of such from empirical necessity. (...) Thus one can indeed withhold from a child the substance of earlier myths but not take from him the need for mythology. One can say, that should it happen that all traditions in the world were cut off with a single blow, then with the succeeding generation, the whole mythology and history of religion would start over again. Only a few individuals succeed in throwing off mythology in a time of a certain intellectual supremacy – the mass never frees itself. Explanations are of no avail; they merely destroy a transitory form of manifestation, but not the creating impulse (Jung 1916: 30).

Não deixa de parecer paradoxal que Lovecraft, alguém que defendia com a mais profunda convicção a inexistência da espiritualidade e refutava a religião, algo sobejamente declarado na sua numerosíssima correspondência pessoal e ficção, viesse veicular as suas ideias materialistas-mecanicistas através de uma mitologia, ainda que artificial.

Na sua breve autobiografia, intitulada “Some Notes on a Nonentity”, Lovecraft dá conta dessa posição desde a sua juventude: “Science had removed my belief in the supernatural, and truth for the moment captivated me more than dreams. I am still a mechanistic materialist in philosophy” (Lovecraft, ed. Joshi 2000b: 347). S.T. Joshi em *Primal Sources - Essays on Lovecraft* aponta igualmente para essa visão materialista que o autor possuía da realidade:

Lovecraft’s materialistic stance could not allow him to conceive of realms that overtly contradicted reality as known to science: instead, he chose to work in what E. F. Benson called “the strange uncharted places that lie on the confines and borders of science”, borders that the tyrannous and inexorable intellect does not yet have the power to refute (Joshi 2003: 65).

A realidade é, desta forma, algo que pode estar para além da percepção dos nossos sentidos, não significando isso que esta não exista e que não venha a ser descoberta num estágio mais avançado da Ciência. Numa lógica interior à sua própria obra, o panteão de criaturas extraterrestres poderá ser verosímil, até para um total céptico em relação ao sobrenatural, se a explicação dada para a sua existência e para os actos incríveis que poderão realizar residir numa incapacidade momentânea da Ciência,

ou até das limitações do nosso intelecto para os compreendermos. No seu conto “From Beyond“, poderemos ler:

What do we know, he had said, of the world and the universe about us? Our means of receiving impressions are absurdly few, and our notions of surrounding objects infinitely narrow. We see things only as we are constructed to see them, and can gain no idea of their absolute nature. With five feeble senses we pretend to comprehend the boundlessly complex cosmos, yet other beings with a wider, stronger, or different range of senses might not only see very differently the things we see, but might see and study whole worlds of matter, energy, and life which lie at hand yet can never be detected with the senses we have (Lovecraft 1987: 90).

Numa outra perspectiva, esta utilização da mitologia também não é incongruente segundo Jung, pois admite que, num mundo voltado para o pensamento racional, o pensamento mitológico é, apesar de tudo, bem tolerado num contexto artístico:

The point of our interest is displaced wholly into material reality; antiquity preferred a mode of thought which was more closely related to a phantastic type. Except for a sensitive perspicuity towards works of art, not attained since then, we seek in vain in antiquity for that precise and concrete manner of thinking characteristic of modern science (Jung 1916:24).

Não esqueçamos que Lovecraft era, também ele, um artista e, como tal, terá compreendido muito bem que as regras do racionalismo não se aplicam rigidamente à literatura, sobretudo quando estamos a falar de um escritor ligado ao modo fantástico. Aliás, este meio de expressão poderá muito bem servir como uma forma de escapar às limitações impostas pela realidade quotidiana. A criação literária poderá também representar a reacção do mundo onírico a uma realidade física e vivência quotidiana que nos oprimem com as suas limitações. Para o autor, a escrita constitui o derradeiro escape:

However – the crucial thing is my lack of interest in ordinary life (...) the only conflict which has any deep emotional significance to me is that of the principle of freedom or irregularity or adventurous opportunity against the eternal and maddening rigidity of cosmic law...especially the laws of time (Lovecraft, ed. Joshi 2000b: 268).

O apelo da fantasia e da mitologia terá entrado na vida de Lovecraft muito cedo. É bem verdade que a fantasia é característica comum a todas as crianças, mas já não é tão comum encontrarmos crianças que incluem nas suas brincadeiras elementos próprios da mitologia grega e romana. Recordemos que o escritor americano contactou bastante precocemente com os autores da Antiguidade Clássica na sua vasta biblioteca familiar, contacto esse que o marcaria indelevelmente: “When about seven or eight I was a genuine pagan, so intoxicated with the beauty of Greece that I acquired a half-sincere belief in the old gods and Nature-spirits” (Lovecraft, cit Joshi 1996: 25). A junção paradoxal de elementos tão díspares é também reconhecida pelo próprio autor na sua correspondência pessoal:

I should describe mine own nature as tripartite, my interests consisting of three parallel and dissociated groups – a) Love of the strange and the fantastic. (b) Love of the abstract truth and of scientific logick. (c) Love of the ancient and the permanent. Sundry combinations of these three trains will probably account for all my odd tastes and eccentricities (Lovecraft, cit Joshi 1996: 18).

Poderemos, então, concluir que o presente apelo exercido pelo panteão pseudo-mitológico sobre muitos autores e sobre o público em geral, se deve à feliz combinação de todos os factores por nós aqui enunciados. Por um lado, a lógica científica ou pseudo-científica indispensável para a verosimilhança, que a ficção lovecraftiana possuiu ao longo do século XX e ainda possui neste novo milénio, por outro, o apelo à irracionalidade, manifestado no recurso a “deuses” que transgridem o comum conceito de divindade, ao transformarem-se em entidades poderosíssimas de uma sobrenaturalidade material tão perturbante como afinal todos os fenómenos de um real inquietante.

Capítulo 3 - O Conceito do Sobrenatural em Lovecraft

Na sua mitologia artificial, os “deuses” utilizados por Lovecraft não são deuses num sentido literal. Todos são constituídos por átomos, embora a disposição destes possa dar origem a matérias e formas perfeitamente alienígenas para o ser humano. Esta minúscula alusão ao universo quântico da Física serve para afirmarmos que o sobrenatural no seio da ficção lovecraftiana é um conceito algo problemático. Parece-nos evidente que, para um mecanicista-materialista como o autor em questão, não faria sentido a utilização de um sobrenatural propriamente dito como aquele utilizado nos autores mais tradicionais do Gótico. Essa seria uma contradição face às suas mais profundas convicções pessoais. Uma característica fundamental dos seres que rasgam o “véu” da normalidade, como os “Old Ones”, é, dentro da lógica ficcional deste autor, o seu carácter material, destituído de contornos “mágicos”.

Apesar de, à partida, ser possível entender o carácter natural destas entidades superiores, far-nos-á falta uma maior exactidão na utilização de termos. Para tal, será pertinente utilizarmos a teoria desenvolvida por Tzvetan Todorov sobre o Fantástico na sua obra *The Fantastic- A Structural Approach to a Literary Genre*. Entre Lovecraft e Todorov, refira-se, desde logo, existe algo em comum, pois ambos os autores, Lovecraft em *Supernatural Horror in Literature* e Todorov na obra acima referida, tratam a literatura fantástica numa perspectiva dos seus efeitos. No caso do escritor americano o efeito desejado é o medo, uma ansiedade inexplicável perante uma ameaça exterior e que não é ainda perceptível. A este tipo de medo chamou, como já vimos, “terror cósmico”.

Para o autor de *The Fantastic*, o efeito pretendido é a hesitação. Com efeito, Todorov explica, em primeiro lugar, que o Fantástico é, perante uma situação que extravasa a normalidade, uma hesitação na atribuição desse acontecimento a uma estranha combinação de leis naturais, portanto, possível de acontecer, ou a acontecimentos sobrenaturais, quebrando as referidas leis naturais.

No caso de a narrativa ser racionalmente explicável, então estaremos perante aquilo que Todorov designa como puramente “uncanny”, ou o que poderemos chamar de “estranho”, exemplificado, na obra deste autor, através do conjunto das obras de Dostoievsky.

Já no “fantástico-uncanny”, o leitor é colocado perante uma hesitação em que, inicialmente, todos os acontecimentos apontam para a intervenção do sobrenatural, para no final surgir uma explicação racional, em conformidade com as leis naturais. Todorov exemplifica com recurso a histórias de detectives, que insinuam a intervenção de elementos sobrenaturais, mas que, no final, nos dão uma explicação perfeitamente racional.

Por outro lado, no “fantástico-maravilhoso”, os acontecimentos de uma narrativa seguem realmente para uma explicação sobrenatural, uma explicação em consonância apenas com a própria estrutura e lógica interna da narrativa. É o caso de narrativas em que encontramos a intervenção de criaturas como demónios, espíritos ou elfos sendo, de facto, apresentados como tal. Finalmente, tal como o puramente “uncanny”, Todorov também apresenta um “maravilhoso”, sem hibridismo. Este irá ser subdividido em quatro: um “maravilhoso hiperbólico” e um “maravilhoso exótico”, em que as narrativas sobre as viagens de Sinbad servem de exemplo; um “maravilhoso instrumental”, em que objectos “mágicos”, tais como as lâmpadas ou os anéis de Aladino desempenham um papel fundamental na narrativa e, finalmente, o “maravilhoso científico”, que podemos associar à ficção científica.

Neste, os acontecimentos iniciais apontam para o sobrenatural, que no caso de Lovecraft são quase sempre materializados em raças extraterrestres muito anteriores ao aparecimento do Homem e com capacidades que escapam àquilo que a Ciência pode explicar no momento. Contudo, apesar de uma incapacidade de compreensão actual, não significa que as leis “naturais” sejam quebradas. As transgressões de leis de uma realidade ficcionada, mas que se quer próxima da realidade exterior à ficção, possibilitam ao leitor a ilusão de que aquilo que lêem poderá ser possível. A este propósito poderíamos socorrer-nos de Oscar Wilde, que afirmou: “Man can believe the impossible, but man can never believe the improbable” (Wilde 1973: 84), atestando a importância de uma explicação científica ou pseudo-científica que pareça plausível. O que o leitor encontra em Lovecraft é, nesse sentido, uma explicação racional dos eventos, embora tente sempre causar a hesitação que possibilita o Fantástico. Todorov afirma o seguinte acerca do “instrumental marvelous”:

The «instrumental marvelous» brings us very close to what in nineteenth-century France was called the *scientific marvelous*. Here the supernatural is explained in a rational manner, but according to laws which contemporary science does not acknowledge. In the

high period of fantastic narratives, stories involving magnetism are characteristic of the scientific marvelous: magnetism «scientifically» explains supernatural events, yet magnetism itself belongs to the supernatural (Todorov 1970: 56).

O sobrenatural de Lovecraft parece integrar-se nesta última categoria, pois muitas das entidades e eventos nas suas narrativas, frutos da imaginação do escritor, surgem aos olhos dos seus protagonistas como completamente sobrenaturais, quando na verdade a sua materialidade e possibilidade de serem explicadas num estágio mais avançado da Ciência permanece entreaberta. Para dar apenas um exemplo refira-se “The Call of Cthulhu”, em que os seres extraterrestres são vistos como deuses, num sentido literal da palavra, por sociedades vivendo num estágio cultural mais “primitivo”. Para os protagonistas do conto, levando a cabo uma autêntica investigação digna do famoso detective tocador de violino e fumador de cachimbo, parece-lhes perfeitamente claro que a entidade com que estão a lidar, não obstante ser muitíssimo poderosa, será ou poderá vir a ser explicável do ponto de vista científico.

O mesmo pode, por exemplo, vir a acontecer com a comunicação aparentemente telepática que Cthulhu estabelece com os seus seguidores. Apesar de esta ainda não ser explicável, ou mesmo aceite pela Ciência, a possibilidade de a mesma vir a ser enquadrada no seu seio num futuro mais ou menos distante não é de desprezar. Não admira, pois, que Lovecraft seja reconhecido aos olhos de muitos críticos, como um dos precursores da ficção científica no século XX. Esta característica da sua escrita reporta-se, fundamentalmente, àquela que poderá ser considerada a terceira e mais influente fase da sua escrita, constituída pelos textos conotados com o “Cthulhu Mythos”.

Para além de Todorov, também Rosemary Jackson, autora de *Fantasy – The Literature of Subversion* nos apresenta alguns pontos de vista interessantes para uma melhor definição de algumas características da escrita lovecraftiana. Uma posição importante desta autora reside no facto de considerar que o Fantástico não constitui um género, mas sim um modo. Este deverá ser localizado entre o “mimético” e o “maravilhoso”, eles próprios, igualmente modos. De uma forma muito breve, poderemos dizer que o mimético é o modo narrativo que pretende imitar o real, sendo o maravilhoso um modo com uma lógica própria e não de acordo com aquilo que a experiência comum convencionou de “real”. Jackson sugere, então, que o Fantástico utiliza a extravagância do “maravilhoso” e o carácter comum do “mimético”, não

pertencendo assim a nenhum modo de forma distinta. Será então no Fantástico que, de acordo com a autora, fará sentido enquadrar a obra de Lovecraft.

De acordo com o já anteriormente dito no presente capítulo, a obra de Lovecraft escolhe a via do materialismo ou da explicação materialista para construir o elemento fantástico na sua ficção, numa clara tentativa de obtenção de verosimilhança, estando igualmente de acordo com a perda de importância do sobrenatural no século XX e com o carácter eminentemente racional do próprio autor. Não obstante essa opção que o aproxima da ficção científica, o escritor não escapa às problemáticas que envolvem o modo fantástico, como Rosemary Jackson lhe chama. De facto, segundo esta autora, a escrita fantástica apresenta uma relutância ou incapacidade em apresentar versões definitivas da “verdade” ou da “realidade”:

Structured upon contradiction and ambivalence, the fantastic traces in that which cannot be said, that which evades articulation or that which is represented as ‘untrue’ and ‘unreal’. By offering a problematic re-presentation of an empirically ‘real’ world, the fantastic raises questions of the nature of the real and unreal, foregrounding the relation between them as its central concern (Jackson 1981: 37).

Lovecraft tenta criar um mundo aparentemente real, decalcado do convencional, introduzindo depois algo que perturba essa mesma convencionalidade. O carácter materialista da sua ficção faz com que tente que o próprio elemento estranho possa vir a ser explicado. Contudo, as características exteriores e totalmente alienígenas em relação à realidade quotidiana farão com que haja dificuldades em torná-las credíveis ou em descrevê-las. Independentemente da realidade com que Lovecraft tenta imbuir os seres alienígenas, as criaturas serão sempre fruto da imaginação do autor, advindo daí as dificuldades em encontrar uma linguagem capaz de exprimir plenamente aquilo que os protagonistas dos seus contos vivenciam. Rosemary Jackson refere o seguinte acerca deste aspecto: “H. P. Lovecraft’s horror fantasies are particularly self-conscious in their stress on the impossibility of naming this unnameable presence, the «thing» which can be registered in the text only as absence and shadow” (Jackson 1981: 39).

Uma manifestação desse inominável na ficção lovecraftiana é o conjunto de nomes que designam as entidades alienígenas, como “Cthulhu” ou “Azathoth”, despidos de qualquer significado no “mundo real”. É uma tentativa de, levando a linguagem aos

seus limites, alcançar aquilo que Jean-Paul Sartre defende como “não-tético”, uma irreabilidade, que o modo literário do Fantástico tenta alcançar.

Apesar de não haver uma ligação real entre esses significantes e um significado, Lovecraft não abdica de querer convencer o leitor acerca da sua materialidade. Nesta sua recusa de entender estes elementos do “Exterior” de uma forma maioritariamente metafórica, mas sim apresentá-los como literais, reside uma das suas principais características. Essa característica acaba também por ser uma das características do Fantástico em geral, distinguindo-se, assim, da alegoria e da poesia.

A materialidade do “exterior” e dos seres que a ele pertencem na ficção lovecraftiana encaixam no conceito de “non-signification” que Rosemary Jackson defende serem próprias do Fantástico moderno, pois já não estamos perante um mal moral convencional, pertencente a uma visão maniqueísta do mundo, mas sim perante algo menos fácil de definir: criaturas que desafiam a nossa crença de centralidade no Universo e cuja atitude é maioritariamente de indiferença em relação a nós. Não se poderá falar de um mal deliberadamente dirigido ao ser humano, mas sim de algo que coloca em causa a concepção que fazemos de uma realidade convencionada entre todos, antes mostrando um Universo indiferente e caótico, portanto, desprovido de significado e de sentido moral. Aqui residirá, porventura uma das maiores originalidades do autor americano, pois, como poderemos verificar em *At the Mountains of Madness* e “The Shadow Out of Time”, por exemplo, as criaturas extraterrestres retratadas como cientistas poderão ser entendidas como duplos dos cientistas humanos, impossibilitando que estes últimos possam ser vistos de uma perspectiva mais favorável que os alienígenas. De facto, a dado momento, estes parecem mais imbuídos de características supostamente humanas do que os próprios seres humanos, numa inversão de papéis que poderemos encontrar em *Frankenstein*, ou no domínio da ficção científica, em *Supertoys Last All Summer Long*, de Brian Aldiss.

Enquanto a maioria dos autores góticos mais conhecidos, como Poe, Stevenson, ou Mary Shelley se centram no carácter humano, na propensão para a maldade, advindo daí a impossibilidade de alcançar o ideal romântico do Paraíso na Terra, uma das características mais marcantes de Lovecraft é a menor incidência dessa centralidade da psique e da maldade humanas. Na maior parte da sua escrita mais significativa, o maior acto de maldade será, no limite, a tomada de consciência, mais frequentemente accidental do que intencional, das forças imensas que nos rodeiam e jazem adormecidas, cobrindo-nos com a sua sombra imensa e tornando-nos insignificantes.

O carácter materialista cada vez mais importante no presente é referido por Rosemary Jackson a propósito do mito faustiano e das suas transformações:

Goethe's 'Faust' (1808) moves towards this apprehension of the demonic: as a realm of non-signification. His Mephistopheles is much more complex than a stock representation of evil: 'he' introduces a negation of cultural order, insisting that there is no absolute meaning in the world, no value, and that beneath phenomena, all that can be dis-covered (*sic*) is a sinister absence of meaning. 'His' 'demonic' enterprise consists in revealing this absence, expressing the world's concealed vacuity, emptiness and its latest pull towards disorder and undifferentiation. (...) Transformation of the Faust myth epitomize the semantic changes undergone by fantasy in literature within a progressively secularized culture (Jackson 1981: 57).

A autora de *Fantasy – The Literature of Subversion* refere que no Fantástico moderno, o Mal ou o demoníaco não dizem já respeito ao puramente sobrenatural, mas sim àquilo que está atrás ou entre formas e estruturas que vemos separados. Trata-se de um híbrido, de uma transgressão. O “Exterior”, o “Outro” é, então, tudo aquilo que ameaça “este” mundo, o mundo “real” com a sua dissolução.

A ficção lovecraftiana parece seguir um caminho paradoxal ao querer apresentar-nos como estrutura de fundo um mundo decalcado da realidade, opondo-o depois ao rosto do “Exterior”. Contudo, como num jogo de espelhos, o próprio acontecimento rompedor da normalidade irá ser enquadrado por Lovecraft na realidade, ao tentar explicar ou sugerir uma via “material” para o acontecimento disruptor.

Tal como o título da obra de Rosemary Jackson indica, o modo fantástico tem, como característica fundamental, para esta autora, o carácter subversivo. Esta característica não deixa de ser aplicável à ficção de H. P. Lovecraft, uma vez que a realidade resultante da intervenção de forças exteriores ficará profundamente alterada, com algumas das suas construções sociais e culturais quase totalmente destruídas.

A intervenção do “Exterior”, fruto da imaginação do autor e podendo ser vista, numa perspectiva psicanalista, como uma projecção das suas próprias ansiedades, é uma manifestação do irracional, de forças primevas e que não têm significado (non-significant).

Ao conferir um claro pendor materialista ao “Exterior”, Lovecraft consegue, paradoxalmente, criar uma ligação fluida e credível entre a realidade e o produto da sua imaginação, uma reacção contra um excessivo racionalismo e arrogância humana,

utilizando esse mesmo racionalismo e fé naquilo que é material, explicável, ou que ainda poderá vir a sê-lo. Este processo de progressiva perda de importância do sobrenatural no Gótico é igualmente reconhecido por Rosemary Jackson: “Changes in Gothic can be seen as corresponding to a slow diminution of faith in supernaturalism” (Jackson 1981: 97).

Também como consequência desse enfraquecimento, Jackson aponta a propensão do Fantástico em “esvaziar” o real, expondo-o como algo sem sentido, embora continuando à espera que algum acontecimento possa preencher esse vazio deixado pela ausência de fé no sobrenatural. Como Jackson defende:

Religious or spiritual epiphany becomes inconceivable: matter is merely matter, unredeemed, yet strangely hollowed out, insufficient in itself, without meaning, without transcendence, modern fantasy still functions as if meaning and transcendence were to be found. It uncovers mere absence and emptiness yet it continues its quest for an absolute. Waiting, impossible expectation, *l’attente*, are characteristics of modern fiction, from Kafka to Beckett and Pynchon (Jackson 1981: 159).

Tal como em *A Metamorfose* de Kafka, Gregor Samsa é, efectivamente, (não metaforicamente) transformado em insecto sem qualquer razão aparente, também na ficção lovecraftiana o “Exterior” não-sobrenatural irrompe e estilhaça as vidas de todos aqueles que com ele contactam, revelando algo mais para além da realidade aparente, mas sem que essas revelações correspondam aos anseios de um sentido absoluto para a vida. Pelo contrário, o contacto com o “Exterior” apenas revelará mais arbitrariedade, caos e ausência de qualquer sentido teleológico para o Universo. Tal como a transformação em *A Metamorfose* não depende da vontade de Samsa, também as pacatas personagens de Lovecraft não têm outra opção a não ser deixarem-se ser arrastadas pelo turbilhão de acontecimentos a que se vêm involuntariamente presas. Outras partes em comum são possíveis de encontrar entre as ficções destes dois autores, nomeadamente a progressiva perda de significado e valor da linguagem, temática recorrente na ficção modernista. Da mesma forma que Gregor Samsa perde progressivamente a capacidade de se fazer entender e de entender os objectos que o rodeiam, também as personagens principais em Lovecraft se vêem confrontadas com essa situação. Desde os ininteligíveis sons guturais (des)articulados pelos deformados habitantes de Innsmouth, passando pelos alienígenas, as frases encantatórias dos seguidores de Cthulhu, até às misteriosas palavras “Tekele-li” proferidas pelo

protagonista enlouquecido de *At the Mountains of Madness*, a temática da perda de significado não passou ao lado do mestre de Providence. Ela manifesta-se, igualmente, na perda de sentido de uma realidade que julgavam conhecer, mas que se revela numa plenitude inabarcável e, por isso, incompreensível.

A ânsia por algo que substitua o espaço deixado pela ausência de espiritualidade na contemporaneidade aumenta perante uma total ausência de redenção. Inquietações semelhantes são possíveis de encontrar nas várias obras de Thomas Pynchon, referido na introdução desta dissertação, quando nos confrontamos com as suas personagens envoltas na teia labiríntica de uma sociedade inteiramente secularizada, excedentária de produtos materiais, mas deficitária de sentido e de significados. Segundo Jackson, a palavra-chave da ficção de Pynchon é “entropia”, num irresistível movimento para a decadência e ausência de movimento:

Entropy does not function metaphorically for Pynchon, but literally: it is apprehended as the condition of life, and one which is peculiarly appropriate as an expression of the world running down with consumer culture. He tells of the exhaustion of social and of secular systems alike (Jackson 1981: 167).

Em “The Horror at Red Hook”, escrito por Lovecraft enquanto se encontrava mergulhado no caleidoscópio de raças, línguas, culturas e competitividade capitalista nova-iorquina, é possível perceber a ausência de sentido e decadência provocada pela metrópole, atestando a incapacidade da vida moderna em conferir sentido aos anseios de significado do escritor e dos protagonistas das suas obras.

Tal como em Pynchon, as massas humanas decadentes fundem-se com o ambiente igualmente decrépito, tornando-se um só e atestando um materialismo tudo menos redentor, característico da cultura contemporânea. Fica assim realçado o desprezo que Lovecraft nutria pelo excessivo materialismo da sociedade, sua contemporânea, e um sentimento de nostalgia por uma época que, temporalmente não era a sua.

Consequência da sua recusa de qualquer sentido religioso ou influência sobrenatural, o resultado do contacto com o Exterior, com a realidade para além da aparência quotidiana, é, no caso de H. P. Lovecraft, quase sempre trágico:

The negative versions (inversion) of unity, found in the modern fantastic, from Gothic novels – Mary Shelley, Elizabeth Gaskell, Dickens, Poe, Dostoevsky, Stevenson,

Wilde – to Kafka, Cortázar, Calvino, Lovecraft, Peake and Pynchon, represent dissatisfaction and frustration with a cultural order which deflects or defeats desire, yet refuse to have recourse to compensatory, transcendental other-worlds (Jackson 1981: 180).

A impotência das personagens perante acontecimentos que as ultrapassam muito em grandeza é, segundo Richard Chase, autor de *The American Novel and its Tradition*, uma herança calvinista, portanto estreitamente ligada à fundação da nação americana e da sua mentalidade intrínseca. Para os calvinistas, o Homem é um ser impotente, incapaz de modificar aquilo que já foi pré-delineado pela entidade suprema. A mentalidade dos autores modernos afasta-se e, ao mesmo tempo, aproxima-se desta concepção. O Homem continua a ser incapaz de se impor perante forças irresistíveis, incompreensíveis e contraditórias, permanecendo uma vítima.

É evidente que na obra lovecraftiana, essa impotência não é posta em evidência por uma entidade sobrenatural, entendida numa perspectiva religiosa, mas sim pelos terrores vindos do Cosmos longínquo, produzindo efeitos semelhantes e induzindo o pretendido terror cósmico. Não obstante as terríveis consequências que daí possam advir, a atracção das personagens e do próprio autor pelo terrível faz parte, segundo Richard Chase, do código genético da literatura americana, não sendo também ausente o próprio carácter romântico, de alguma forma, presente no escritor americano e que se revela na recusa de uma sociedade quase unicamente centrada na prosperidade material. No seio desta, personalidades sensíveis e mal-preparadas de um ponto de vista pragmático não se sentiriam à vontade, como foi claramente o caso de Lovecraft. A redução até à insignificância de um mundo material e de uma mentalidade antropocêntrica, face a um Cosmos vastíssimo e povoado de seres quase onnipotentes, poderá ser interpretado como uma forma de, na sua imaginação, tudo aquilo que limitou o escritor na sua vida ser colocado em perspectiva e adjectivado de insignificante, inconsequente e transitório.

Na mais pura tradição gótica americana, o despertar do “Grande Cthulhu” poderá ser entendido como um regresso do reprimido, do outro lado do optimismo americano, potenciado pelos avanços científicos e tecnológicos do início do século XX, contemporâneo do escritor americano e com cujas consequências sociais, económicas e culturais este não se identificava. Não nos querendo basear numa leitura psicanalista da

obra do escritor, é quase incontornável concordar com Maggie Kilgour quando esta afirma que “psychoanalysis is a late gothic story” (Kilgour 1995:61).

Apesar de, na sua ficção, Lovecraft pretender dar vida a seres concretos e materiais, potencialmente explicáveis à luz da Ciência, com a qual tinha uma relação ambivalente, dificilmente poderemos deixar de olhar para estes produtos da sua imaginação e criatividade como “fantasmas” das suas ansiedades mais profundas.

Northrop Frye, citado por Neil Cornwell em *The Literary Fantastic – From Gothic to Postmodernism* corrobora esta posição, se entendermos “fantasy” como “fantastic”, tal como Cornwell o faz:

Fiction in the last generation or so has turned increasingly from realism to fantasy, partly because fantasy is the normal technique for fiction writers who do not believe in the permanence or continuity of the society they belong to (Frye, cit Cornwell 1990: 211).

3.1 - “The Colour Out of Space” e o “Maravilhoso Científico”

Uma vez que este conto particular respeita a condição de transversalidade do tema analisado no ponto anterior, será pertinente falar aqui sobre “a indiferença do Universo e a realidade para além da aparência”. Para além disso, é particularmente ilustrativo da questão enunciada no tópico anterior, levando aos limites o nosso entendimento acerca do que pode ser considerado natural e sobrenatural na ficção do autor. Com efeito, dadas as características totalmente indefinidas e alienígenas da “entidade” que, como veremos, causa a destruição gradual de toda uma família e a decadência de uma vasta área rural, torna-se difícil entender, concretamente, do que se trata e se a mesma poderá ser algum dia explicável pela Ciência.

Tal como a narrativa no-la apresenta, essa explicação é e será durante muito tempo inatingível. Narrado na primeira pessoa por um agrimensor destacado para os trabalhos iniciais da construção de um reservatório de água, “The Colour Out of Space” dá conta dos acontecimentos terríveis, que se seguiram à queda de um estranho meteorito. O objecto caído do espaço deixa uma enorme clareira onde nenhuma vegetação voltou a crescer, referida no conto como “blasted heath” mas, ao mesmo

tempo, potencia um crescimento anormalmente exuberante da vegetação circundante, para além de notórias, se bem que indefinidas, alterações morfológicas nos animais. O conto é ainda o relato em analepse da decadência física e mental de uma família exposta às estranhas radiações, culminando na sua degradação e destruição total. É inevitável recordarmos o que aconteceu à família Curie, exposta à radiação durante um longo período de tempo, na sua busca pelo conhecimento, embora seja possível que Lovecraft não tenha associado conscientemente esse facto à sua história. A construção do reservatório de água serviria para encobrir os efeitos visíveis do fenómeno, embora o futuro consumo daquela água fosse estender a contaminação exponencialmente. Um dos aspectos mais relevantes do conto para este trabalho diz respeito à análise do meteorito, levada a cabo por uma equipa de cientistas. Esta análise não obtém qualquer explicação satisfatória, pois o material analisado possui características claramente alienígenas, fora do presente alcance da Ciência humana:

Stubbornly refusing to grow cool, it soon had the college in a state of real excitement; and when upon heating before the spectroscope it displayed shining bands unlike any known colours of the normal spectrum there was much breathless talk of new elements, bizarre optical properties, and other things which puzzled men of science are wont to say when faced by the unknown. (...) Aside from being almost plastic, having heat, magnetism, and slight luminosity, cooling slightly in powerful acids, possessing an unknown spectrum, wasting away in air, and attacking silicon compounds with mutual destruction as a result, it presented no identifying features whatsoever; and at the end of the tests the college scientists were forced to own that they could not place it. It was nothing of this earth, but a piece of the great outside; and as such dowered with outside properties and obedient to outside laws (Lovecraft 1994: 242-243).

Embora os cientistas não consigam explicar aquele estranho objecto, nem sequer determinar se se tratava de uma entidade viva ou não, Lovecraft não opta pela via habitualmente utilizada por autores mais tradicionais. Bem de acordo com o modo fantástico, a dúvida sobre aquela misteriosa entidade permanece, embora no seio da sua ficção o escritor deixe a porta entreaberta para uma futura explicação através da Ciência. Ainda que o “meteorito” não se pareça comportar de acordo com as leis conhecidas pela Ciência, comportar-se-á de acordo com outras que, por enquanto, ainda desconhecemos, constituindo um exemplo de que o sobrenatural pode ser visto como uma parte do real, por enquanto ainda desconhecido. Esta é uma perspectiva que a

poetisa Emily Dickinson já havia intuído e afirmado numa das suas cartas: "I was thinking today, as I noticed, that the 'Supernatural', was only the natural disclosed"¹. Das múltiplas leituras pertinentes para o tema em análise e que são permitidas pelo conto, destacaríamos, uma vez mais, a intromissão do "exterior" na vida do Homem. O meteorito constitui um elemento tão alienígena, tão exterior ao Homem e ao ambiente que pensamos dominar, que nem a natureza da ameaça podemos determinar. Torna-se difícil entender se a ameaça e as suas consequências nefastas para os seres humanos são deliberadas ou não, numa evidente alusão à indiferença do Universo perante a Humanidade.

A relação da Ciência com a realidade posta a descoberto é também interessante, pois coloca em evidência a incapacidade em lidar com possíveis descobertas que a curiosidade humana possa vir a realizar. Mesmo após os acontecimentos terríveis na "blasted heath" parecerem terminados, não havendo mais vítimas humanas a registar, a ameaça subsiste na forma de uma clareira que se expande lenta, mas inexoravelmente, ano após ano. Esse crescimento não parece passível de vir a ser controlado pelo conhecimento e pela vontade humana, pelo que, em muitos casos, a mensagem vai no sentido de um alerta para não explorarmos as fronteiras do conhecimento em demasia. Não parece contudo evidente, neste e noutros contos, tais como "The Call of Cthulhu", ou na novela *At the Mountains of Madness*, por exemplo, que o conhecimento seja intrinsecamente mau. De forma geral, as personagens criadas por Lovecraft não procuram o saber com objectivos sinistros, como acontece por exemplo com Victor Frankenstein, ou outros protagonistas acometidos de uma *hubris* desmedida. Com efeito, o orgulho desmesurado não parece representar um tema tão forte na ficção lovecraftiana como noutros autores.

O que alguns dos contos do mestre de Providence nos parecem querer dizer é que, independentemente do nosso conhecimento, e dos nossos maiores esforços, os terríveis acontecimentos de dimensão cósmica irão continuar a acontecer, com a diferença agravante de que agora o mundo parecerá bem mais ameaçador aos olhos humanos, destroçada que está para sempre a "placid island of ignorance in the midst of black seas of infinity" (Lovecraft 1994: 61), que Lovecraft refere no início de "The Call of Cthulhu".

¹ In <http://www.theatlantic.com/unbound/poetry/emilyd/edletter.htm>, consultado a 23 de Fevereiro de 2008.

Capítulo 4 - “Terror Cósmico” – Uma Perspectiva Existencialista

William Van O'Connor na sua obra *The Grotesque: An American Genre and Other Essays* afirma o seguinte:

There is of course a deeply existentialist drift in modern fiction, European and American. Medieval or Renaissance man could dream of the harmonies implicit in the doctrine of the microcosm-macrocosm relationship. Citizens in Pope's world could dream of the harmonies of a mechanistically ordered universe. Shelley and Byron could reassert that man was a Prometheus. Herbert Spencer and others testified to having observed that evolution is biological, social and moral. Common to all of these doctrines is the belief that man may rely on spiritual and rational forces in the universe. There was an order of things upon which he could depend for succor, a sense of purpose, and the assurance that he was rational. The modern writer seems certain only of uncertainty (O'Connor 1962: 17).

Uma perspectiva existencialista também poderá ajudar a explicar a actualidade da ficção lovecraftiana, embora, num primeiro momento, esta pareça ser difícil de conciliar com outras posições defendidas na sua ficção e correspondência pessoal. À primeira vista, o autor parece, através da sua fé na Ciência, essencialmente mecanicista, ou também como viria a ser conhecido posteriormente, mais próximo de um positivismo lógico, algo que o afastaria, desde logo, dessa perspectiva filosófica. No entanto, uma análise mais cuidadosa poderá mostrar-nos algo diferente. Lovecraft não se encontra exclusivamente preso a uma perspectiva objectiva do mundo. O autor percebe as limitações dos nossos sentidos e as consequentes dificuldades para a obtenção dessa, por muitos almejada, objectividade.

É conhecida a importância que os sonhos detêm na sua obra e os mesmos eram muitas vezes vistos pelo autor como uma forma tão ou mais válida do que as outras convencionalmente aceites para um conhecimento autêntico da realidade. Essa forma de aceder a realidades escondidas por “detrás de véus” não estará acessível a todos, apenas os mais sensíveis o poderão fazer, ainda que os mesmos possam vir a correr o risco de serem mal-interpretados pela maioria. Vejamos o início do conto “The Tomb”:

It is an unfortunate fact that the bulk of humanity is too limited in its mental vision to weigh with patience and intelligence those isolated phenomena, seen and felt

only by a psychologically sensitive few, which lie outside its common experience. Men of broader intellect know that here is no sharp distinction betwixt the real and the unreal; that all things appear only as they do only by virtue of the delicate individual physical and mental media through which we are made conscious of them; but the prosaic materialism of the majority condemns as madness the flashes of supersight which penetrate the common veil of obvious empiricism (Lovecraft 1987: 18).

Para além da crítica a um excessivo empirismo, podemos igualmente testemunhar a perspectiva de que o mundo é apreendido através dos sentidos, mas também pela mente, processo nada surpreendente em Lovecraft. Porém, numa perspectiva mais existencialista, fica também patente a ideia de que o Mundo apenas se materializa porque nós o criamos ao tomarmos consciência dele. De salientar também a admissão, invulgar em alguém com uma componente fortemente mecanicista como Lovecraft, de que podem existir momentos em que a realidade pode ser percebida através de formas menos convencionais, embora nesse seu mecanicismo não seja de excluir que a Ciência possa vir a explicá-las um dia. A ligação ao existencialismo também poderá ser estabelecida, começando pelo paralelo existente entre o conceito de “terror cósmico” e o conceito de “Angst” desenvolvido pelo filósofo Sören Kierkegaard.

Tal como na maioria das obras góticas, a iminência da morte possibilita, de alguma forma, traçar a dimensão da nossa existência pela sua inevitabilidade. A preocupação em revelar a medida da nossa existência e a autenticidade da vida humana tornar-se-ia numa preocupação central para os chamados filósofos existencialistas. Em Lovecraft poderemos encontrar todo um Universo cheio de incertezas, um cosmos estranho, alienígena e talvez hostil. No entanto, uma certeza permanece em toda a sua ficção: a existência da Humanidade é apenas uma nota de rodapé no desfiar de eras que compõem a história do Universo. O destino final de todos os homens e da sua civilização é o desaparecimento e a morte. Essa inevitabilidade da morte e do desaparecimento poderão, contudo, possibilitar a percepção da vida de uma forma mais autêntica.

À semelhança de inúmeras obras do Gótico, também a ficção lovecraftiana “alerta” para o verdadeiro significado da vida face às ameaças de destruição e de loucura que são impostas aos protagonistas, tal como em *Frankenstein*, em cujo final o cientista aconselha uma vida isenta de ambições, ainda que aparentemente benignas, como aquelas que pensamos estarem ao serviço da Ciência. Em *At the Mountains of Madness*, o narrador alerta:

Certain things we had agreed, were not for people to know and discuss lightly – and I would not speak of them now but for the need of heading off that Starkweather – Moore expedition, and others, at any cost. It is absolutely necessary, for the peace and safety of mankind, that some of earth's dark, dead corners and unplumbed depths be let alone; lest sleeping abnormalities wake to resurgent life, and blasphemously surviving nightmares squiem and splash out of their black lairs to newer and wider conquests (Lovecraft, ed. Joshi 1997: 329).

Apesar de todas as precauções, fica patente nesta e noutras obras de Lovecraft que nada poderá, em última análise, evitar a destruição da Humanidade e a sua substituição por uma outra qualquer forma de vida dominante. Há nesta perspectiva um olhar bastante crú em relação à própria existência, até mesmo uma negação da distinção entre o Bem e o Mal, face àquilo que nos ameaça com a destruição. Esta negação das tradicionais dicotomias Bem / Mal e a perspectiva em que o medo é central na vida de todos nós, patente no início de *Supernatural Horror in Literature*, são factores de aproximação entre o Gótico e o Existencialismo.

Na coragem perante o sentimento de inevitabilidade da morte e a sua aceitação, Lovecraft irá aproximar-se do filósofo Heidegger, também ligado às correntes filosóficas existencialistas.

Régis Jolivet em *As Doutrinas Existencialistas* (1961), põe em evidência o pensamento de Heidegger, demonstrando que para a generalidade dos seres humanos a morte é, sobretudo, “algo” que acontece aos outros:

Os homens, geralmente, eximem-se à angústia da morte. Uns encaram-na como simples verdade estatística ou certeza experimental (...) outros reduzem a certeza da morte à certeza de que “se morre”, como se a morte atingisse apenas o “se”, que não é ninguém (...). Há sempre a preocupação de dissimular aquele “ser-para-a-morte” que nós somos: consolam-se os moribundos, escondendo-lhes a iminência da morte (quem consola é que, de facto, se esforça por se animar a si mesmo). O “se” foge diante da morte: afasta o pensamento da morte como debilitante; não tem a coragem necessária para afrontar a angústia que ela envolve (Jolivet 1961: 128).

Nas palavras do próprio filósofo: “As soon as man comes to life he is at once old enough to die” (Heidegger 1962: 289). Por conseguinte a consciência e aceitação da morte é uma condição para uma existência autêntica. Heidegger refere-se ao ser

inautêntico como o “they-self”, aquele que é influenciado pelos demais (“they”), pelas multidões, ao invés de contar com as suas próprias potencialidades.

Distinguindo entre o ser autêntico e o inautêntico, o filósofo descreve este último como aquele que encara a morte como capaz de produzir um medo cobarde e sinal de insegurança, portanto, um tópico a ser evitado. A morte é evitada através daquilo a que Heidegger chama de “constant tranquilization about death”, provocando com isso uma indiferença em relação à morte. Paradoxalmente, esta indiferença em relação à morte é uma atitude cobarde. A atitude corajosa e mais autêntica é a “courageous anxiety”. Contudo, esta ansiedade não é um sinónimo de medo, mas sim uma ansiedade em relação à liberdade e às possibilidades que o “Nada” da morte levanta. Este estado de espírito permite uma atitude de desapaixorada liberdade em relação à morte. Para Heidegger a morte deve ser verdadeiramente aceite e encarada com naturalidade:

The falling everydayness of Dasein is acquainted with death's certainty, and yet evades *Being*-certain. But in the light of what it evades, this very evasion attests phenomenally that death must be conceived as one's ownmost possibility, non-relational, not to be outstripped, and – above all – certain (Heidegger 1962: 302).

O filósofo não oferece uma esperança religiosa, nem tampouco insiste numa mórbida obsessão em relação à morte. Ao invés disso, uma ansiedade saudável permite uma positiva e corajosa tomada de consciência, a aceitação da morte e da finitude da nossa existência.

O mesmo acontece com Lovecraft. O autor americano olha a inevitabilidade da morte de frente, assume-a na sua ficção e na sua vasta correspondência pessoal, incorpora esse medo e essa angústia como algo central na sua vida e na de todos os seres humanos. Como Maria Antónia Lima refere em *Terror na Literatura Norte-Americana*, a propósito de Heidegger, a morte pode ser encarada como uma libertação de uma existência banal, distinguindo-se, assim, o ser autêntico, do inautêntico (cf. Lima 2008: 77). Lovecraft irá insurgir-se contra esta maneira banal de viver e contra uma literatura que tentava retratar a banalidade da vida de uma forma realista.

É neste confronto perante o “Nada”, algo inefável e paradoxal, que o sentimento de solidão e da inevitabilidade da morte é realçado. Também aqui poderemos estabelecer um paralelo entre o conceito de “Angst”, desenvolvido por Kierkegaard e o conceito de “terror cósmico” de Lovecraft.

Em sentido lato, “Angst” pode significar um estado em que o homem se sente sufocado perante um mal que está iminente, que é inevitável e, pelo menos em parte, não foi ainda experimentado. Este conceito trabalhado pelo filósofo dinamarquês aproxima-se, na sua indefinição e envolvimento, do cerne do terror em Lovecraft, mas o carácter mais interior desta emoção, atribuído pelo pensador escandinavo afasta o filósofo do escritor americano, uma vez que em Lovecraft esse terror, embora perpassando para o interior do indivíduo, provém do exterior.

Comum às noções de “Angst” e de “terror cósmico” é o seu carácter intangível, indefinido, ambas designando algo que não se consegue precisar, mas que é profundamente inquietante. Por outras palavras, “Angst” e “terror cósmico” poderão ser entendidos como medo do desconhecido. Como Régis Jolivet regista a propósito de Kierkegaard: “Devemos observar aqui que nada reforça tanto o sentimento da existência como a *imaginação* e a *angústia*. O homem, vivente e existente, prova-se muito mais no sofrimento do que na alegria (Jolivet 1961:43).” O filósofo também difere do escritor no sentido em que o primeiro irá orientar a sua filosofia para a sua interpretação do cristianismo, portanto, para uma forma de religião. No caso do escritor, a ausência de fé ou de orientação do seu pensamento para uma religião irá, neste aspecto, aproximá-lo mais de outros filósofos, tais como Friedrich Nietzsche.

O escritor americano irá transportar esta angústia individual, igualmente presente em tantas personagens de boa parte da ficção gótica, para toda a Humanidade. É a própria Humanidade que se encontra só na vastidão do Universo, um Universo destituído de sentido. Lovecraft não evita esse confronto e é nessa coragem de confrontar que também encontramos semelhanças com Nietzsche e a sua filosofia niilista, bem como com Schopenhauer, na concepção que ambos tinham de um Cosmos cego, amoral e sem um rumo definido. Nietzsche em *Assim Falava Zaratustra* é talvez quem mais violentamente se insurja contra a religião e a intenção de uma teleologia capaz de amenizar uma angústia existencialista:

Foram os doentes e os moribundos que menosprezaram o corpo e a terra e inventaram as realidades celestes e as gotas do sangue redentor: mas até esses doces e lúgubres venenos os foram buscar ao corpo e à terra!

Queriam fugir da sua miséria, e as estrelas pareciam-lhes demasiado longínquas. Então suspiraram: “Oh!, se houvesse caminhos celestes para alcançar outra existência e outra felicidade!” – Foi então que inventaram os seus artifícios e as suas sangrentas beberagens (Nietzsche 2000: 47).

Lovecraft poderá ter sido, em certa medida, um Nietzsche literário, pois na sua recusa da religião e da teleologia assemelha-se ao que o filósofo advogava para o espírito: desembaraçar-se do peso milenar da religião.

Também a ideia do perpétuo devir encontra eco na mitologia lovecraftiana, como o demonstra este pequeno verso de “The Call of Cthulhu”: “That is not dead which can eternal lie/ And with strange aeons even death may die” (Lovecraft 1994: 81). Essa característica de eternidade coloca os “Old Ones” como os verdadeiros soberanos deste mundo, por ora adormecidos, mas que voltarão “quando as estrelas estiverem alinhadas”. Em the “The Call of Cthulhu” é possível ler:

They worshipped, so they said, the Great Old Ones who lived ages before there were any men, and who came to the young world out of the sky. These Old Ones were gone now, inside the earth and under the sea; but their dead bodies had told their secrets in dreams to the first man, who formed a cult which had never died. This was that cult, and the prisoners said it had always existed and always would exist, hidden in distant wastes and dark places all over the world until the time when the great priest Cthulhu, from his dark house in the mighty city of R’lyeh under the waters, should rise and bring the earth again beneath his sway. Some day he would call, when the stars were ready, and the secret cult would always be waiting to liberate him (Lovecraft 1994: 78).

Para além de roubar a primazia habitual da Humanidade como peça central, esta concepção, à semelhança das concepções dos referidos filósofos, não se limita a um conceito moral simplesmente assente na ideia dicotómica de Bem / Mal. Os “Old Ones”, assim como o próprio Universo, não são intrínsecamente malévolos. Estes poderão sê-lo apenas na perspectiva da Humanidade e não em absoluto. De facto, a aproximação com a filosofia de Nietzsche torna-se aqui mais evidente ao constataremos que a ausência de valores absolutos postulada pelo filósofo encontra eco na obra do escritor. Para Nietzsche, a ausência do absoluto estende-se até à própria Ciência, ao colocar em causa a fiabilidade dos sentidos com que o Homem apreende o Mundo, preocupação essa partilhada pelo autor americano. A apreciação do que quer que seja está dependente da avaliação. Tudo advém da vontade que o Homem possui para transformar o mundo em que vive de acordo com os seus interesses. Os conceitos de Bem e Mal, por exemplo, dependem da sua relação com os nossos interesses. Para o

filósofo alemão, isto deve-se às características do ser humano, uma criatura que possui aquilo a que chama “Der Wille Zu Macht”. A este respeito afirma:

Quereis primeiro criar um mundo tal que possais adorá-lo de joelhos; é a vossa última esperança, o vosso supremo êxtase.

Os não-sábios, todavia, o povo, são semelhantes ao rio por onde avança um barquinho e no barco vão, solenes e disfarçados, os juízos de valor.

Pusestes a vossa vontade e os vossos valores no rio do porvir; estas crenças do povo a respeito do bom e do mau revelam uma muito antiga vontade de poder.

Fostes vós sábios insígnies, que instalastes esses passageiros no barquinho, depois de os terdes enfeitado com adornos e nomes sumptuosos – fostes vós e a vossa vontade dominadora (Nietzsche 2000: 138).

Desta forma, uma outra implicação reside no facto de não poder existir uma verdade objectiva imutável, ainda que se tente alcançá-la exclusivamente pela Ciência, o que, por sua vez, implica que também não haja uma moral absoluta. Para Nietzsche, quer os cientistas, quer os moralistas procuram algo que é impossível alcançar, o absoluto e imutável, factos absolutamente objectivos no caso dos primeiros e morais absolutas e imutáveis no caso dos segundos. Apesar disso, como Mary Warnock em *Existentialism* (1970) aponta, o filósofo alemão concedia que, apesar de os cientistas estarem errados na sua busca pelo Absoluto, os moralistas ainda se encontram mais distantes.

Para Nietzsche os conceitos de Bem e Mal não são inerentes a qualquer objecto e, numa perspectiva elitista, grande parte dos valores são os valores do povo e não do indivíduo. Os moralistas encontrarão paradigmas largamente aplicáveis à grande generalidade da nossa realidade, aliás são esses paradigmas morais que permitem às nossas sociedades funcionar. Aquilo que não podemos esperar é que esses paradigmas funcionem independentemente de qualquer condição e para sempre. Como o filósofo afirma: “Os criadores de valores foram primeiro povos, e só mais tarde indivíduos; na verdade, o indivíduo foi a última criatura a aparecer” (Nietzsche 2000: 75).

A liberdade que esta negação da moralidade absoluta e inerente permite, pode cativar-nos, mas ao mesmo tempo pode aterrorizar-nos, tal como em Lovecraft a perspectiva de um Universo amoral e sem qualquer indício de teleologia nos cativa nas suas infinitas possibilidades e ausência de “amos” a quem dever obediência. Ao mesmo

tempo, esta perspectiva assusta-nos, ao lembrar-nos da nossa própria insignificância face à vastidão e poderes que poderão ainda estar ocultos de nós.

Não deixa de ser paradoxal que este questionar de uma moralidade estabelecida, convencional e presente na cosmovisão do escritor em análise e na sua ficção, contraste com uma personalidade tão reconhecidamente conservadora, atraída até pelas convenções sociais do século XVIII em Inglaterra. Esse apego poderá ter a ver com uma atitude romântica e saudosista do autor por um tempo de valores mais autênticos, muito diferentes da sua sociedade industrial, herdeira de um certo racionalismo sem imaginação do século XIX, logo, mais liberto desses valores ancestrais. São frequentes as vezes que Lovecraft advoga uma arte e um modo de vida assentes na tradição, nomeadamente nesta missiva dirigida ao seu amigo e escritor Fritz Leiber:

Aquele que deseja criar deve viver no seio da paisagem que considera verdadeiramente sua, onde as suas raízes mergulham no passado. Mas a migração para as cidades e os progressos mecânicos arrancam a vida das pessoas à rotina natural santificada pelos actos e pensamentos das gerações sucessivas. As forças e símbolos familiares – as colinas, os bosques, as estações – interferem cada vez menos com a nossa vida quotidiana, tendo sido substituídos por horizontes em tijolo, por ruas sistematicamente varridas e por aquecimentos centrais, e os pequenos carreiros e lugares de antigamente morrem de inanição, à medida que os meios de comunicação transformam toda a paisagem numa só podridão estandardizada (Lovecraft 1991:20).

Semelhante apelo é feito pelo filósofo alemão, demonstrando um apego aos elementos mais primordiais da vida e que caíam em esquecimento. Através da figura de Zaratustra proclama:

Foge, meu amigo, refugia-te na tua solidão! Vejo-te aturdido pelo barulho dos grandes homens e apoquentado pelo aguilhão dos pequenos. Os penedos e as florestas saberão calar-se, gravemente, na tua companhia. Assemelha-te de novo à tua árvore querida, a árvore de ampla ramagem, que escuta silenciosa, suspensa sobre o mar. Onde cessa a solidão começa a praça pública: e onde começa a praça pública começa também o ruídos dos grandes actores e o zumbido das moscas venenosas (Nietzsche 2004: 68).

O percurso de vida do escritor norte-americano parece ter-se coadunado com esta posição, uma vez que a vivência de Lovecraft em grandes centros, particularmente em Nova Iorque, foi traumática, reflectindo-se numa escrita mais violentamente crítica

das minorias étnicas que já povoavam a grande metrópole. O regresso à “sua” Nova Inglaterra irá restabelecer um equilíbrio emocional no autor, o que resultaria num dos períodos mais fecundos da sua produção escrita.

Na concordância entre Lovecraft e Nietzsche no que à tradição e ao afastamento dos grandes palcos da Humanidade diz respeito, há simultaneamente, uma contradição aparente entre o apego de Lovecraft pela Ciência, o seu interesse pelas novas descobertas científicas e a sua profunda ligação à tradição e aos valores que a compõem, bem como aos devaneios da imaginação inerentes ao modo fantástico. Não seria de estranhar que fosse esta contradição que fizesse Lovecraft olhar para si mesmo como um “puritano em decadência”. É também esse conservadorismo e a fé na Razão e na Ciência que, apesar de tudo conservava, que o distingue de Nietzsche. Com efeito, o filósofo germânico privilegiava os impulsos dionisíacos em detrimento da contenção e da razão apolínea, embora concedendo a necessidade de um relativo equilíbrio entre ambas as forças, residindo aí, na sua opinião, o segredo do sucesso da civilização grega na Antiguidade Clássica.

Não encontramos em Lovecraft uma defesa exacerbada dos impulsos mais obscuros da mente humana, mas encontramos um profundo desejo de transcender, através da imaginação, as amarras que prendiam o autor à sua difícil realidade, sendo a escrita capaz de produzir sentimentos no autor e no leitor, que se aproximam e, por vezes, se confundem com aqueles que a religião provoca. Também por estes motivos, não é por acaso que irá escolher o “weird tale”, como seu veículo preferencial de expressão. É este o modo que melhor exprimirá o seu universo interior, as suas angústias e a sua cosmovisão. Não teremos problemas de autenticidade na sua escrita, pois a mesma é claramente um reflexo de si mesmo, do seu próprio “Eu”. Lovecraft demonstra honestidade, não percebe um mundo cor-de-rosa e, como tal, também não o reflecte na sua obra.

A autenticidade demonstrada liga-se directamente à perspectiva que o autor tem do “weird tale”: este deve abster-se de providenciar uma leitura moralizante, ou providenciar uma explicação dos acontecimentos que se enquadre na normalidade, tal como podemos encontrar em antecessores como Ann Radcliffe e Charles Brockden Brown.

Como já vimos, partindo do princípio de ausência de uma teleologia, para Lovecraft o homem está sozinho e completamente exposto às forças exteriores. Longe de uma liberdade de acção com um carácter positivo, essa mesma possibilidade surge

como uma nuvem negra perante os protagonistas, ao percebermos que, não obstante todo o poder da Ciência e supremacia que a Humanidade julga possuir, as capacidades humanas são insignificantes perante a ameaça exterior.

Não poderemos deixar de estabelecer um paralelo entre a própria vida de Lovecraft e a sua obra. Vindo do ambiente seguro de uma família semi-aristocrática, que iria conhecer um lento e doloroso declínio económico, Lovecraft sentiu na pele a realidade de que as regras e princípios, que regiam uma vida protegida pelo nome e dinheiro, não se aplicavam no mundo competitivo e hostil ao qual foi lançado e para o qual não estava preparado. Não é de admirar que as suas personagens sejam quase sempre pacatos estudiosos da área das letras ou das ciências exactas, claramente evocando o próprio autor. A recorrência da ameaça exterior, na sua ficção, acaba por ser reflexo das frequentes ameaças de um mundo contra o qual não tinha as armas adequadas para lutar. Não será de admirar que escolhesse como referência estética, política e social o século XVIII inglês, embora esta também fosse uma visão romântica e idealizada dessa época.

Desta forma, podemos ver que, numa perspectiva existencialista, há uma preocupação com a autenticidade da escrita, existindo em Lovecraft uma verdadeira consciência do papel do escritor e da sua condição humana. Uma das suas originalidades reside no facto de que o processo de catarse, que normalmente surge associado à escrita e, particularmente, à escrita gótica, revela não tanto os recantos mais obscuros da mente humana, como é particularmente patente em Poe, mas sim a angústia e precaridade da existência humana face ao Universo indiferente ou hostil. Esse processo catártico poderá exercer aqui uma função de aceitação da condição humana, tal como ela é, insignificante, mesquinha e transitória, mas também mais verdadeira ao aceitarmos-la e tendo consciência da sua real natureza. Esta sua atitude, em relação à existência, seria mantida ao longo de toda a sua vida, inclusivamente nos seus últimos momentos. Numa sua carta, escrita em 1936, responde acerca do que faria se tivesse apenas uma hora de vida. O que nela declara viria a revelar-se profético:

As for the general idea of what one would do if certain of death in an hour – I fancy most persons in normal health tend to sentimentalise and romanticise a bit about it. For my part – as a realist beyond the age of theatricalism and naive beliefs – I feel quite certain that my own known last hour would be spent quite prosaically in writing instructions for the disposition of certain books, manuscripts, heirlooms, and other possessions. Such a task would – in view of the mental stress – take at least an hour – and

it would be the most useful thing I could do before dropping off into oblivion. If I *did* finish ahead of time, I'd probably spend the residual minutes getting a last look at something closely associated with my earliest memories – a picture, a library table, an 1895 Farmer's Almanack, a small music-box I used to play with at 2 ½, or some kindred symbol – completing a psychological circle in a spirit half of humour and half of whimsical sentimentality. Then – nothingness, as before Aug. 20, 1890 (Lovecraft, ed. Joshi 2000b: 339).

Na sua preferência por não colocar o ser humano em nenhum lugar especial face a outros seres ou outras forças da natureza, Lovecraft partilha esta posição com um outro filósofo que profundamente marcou Friedrich Nietzsche. Trata-se de Arthur Schopenhauer. Na sua obra *The World as Will and Representation*, o filósofo irá colocar o ser humano paralelamente a outros seres vivos em muitos aspectos da sua existência, mesmo naqueles que habitualmente consideramos como diferenciadores e que nos colocam num lugar central. Christopher Janaway em *Schopenhauer: A Very Short Introduction* afirma acerca deste aspecto em particular da sua filosofia:

So, despite superficial appearances, Schopenhauer does not simply wish to understand nature in anthropomorphic terms. Although he asks us to interpret the world using concepts applied first to ourselves, the notion of the will to life has the effect of demoting humanity from any special status separate from the rest of nature. First, in our bodies, the same 'blind' force operates as throughout nature: we are organized to live and propagate life not by any conscious act of will. Secondly, there is a close continuity between even the conscious, purposive willing of human action and the life-preserving functions and instincts at work elsewhere. In our seeking of mates and providing for offspring, we are driven by the same instincts as other animals. And Schopenhauer sees the human capacities for perception, rationality and actions as an offshoot of the same wider principle which leads insects to build nests, feathers to grow, and cells to divide. In this respect, the will to life can seem quite a forward-looking notion. Another crucial feature is Schopenhauer's steadfast opposition to anything approaching an external or divine purpose for nature. Even though it is 'a single will' which expresses itself throughout the multiplicity of phenomena, this means only that all behaviour is of the same striving or goal-directed kind. All life-forms strive towards life; but there is no coordinated purpose to nature, rather the kind of purposefulness and conflict which are usually associated with Darwinism (Janaway 2002:46).

Mais uma vez, realçamos a “despromoção” da espécie humana como centro de tudo e uma visão da nossa existência como dependente das mesmas condicionantes que

afectam as restantes espécies. Existe também em comum a noção de que o principal impulso das nossas vidas reside, não numa intenção ou propósito divino já pré-estabelecido, mas de que este está contido nas miríades de possibilidades e conflitos que compõem uma visão darwinista do mundo. O fruto do acaso, o jogo das possibilidades, ocupa um lugar destacado na cosmovisão de H. P. Lovecraft, aproximando-o de autores mais contemporâneos como Paul Auster.

Extrapolando para a sua obra, sobretudo o ciclo compreendendo o “Cthulhu Mythos”, não será desta forma, de estranhar que as ténues e temporárias “vitórias” dos protagonistas face aos adversários que ameaçam com a destruição da Humanidade sejam, em muitos casos, fruto do acaso e não tanto dos méritos e acções dos anti-heróis utilizados pelo escritor.

Numa perspectiva igualmente darwinista, o conflito de interesses entre seres como os “Old Ones” e a raça humana não será perspectivada como um conflito entre o Bem e o Mal, mas sim um conflito entre duas espécies, uma incomensuravelmente mais poderosa e adaptada do que a outra, sendo quase inevitável que a vitória reverta, mais cedo ou mais tarde, para a mais poderosa. A vitória dos “Old Ones” e a destruição da raça humana seria apenas o resultado do “survival of the fittest”.

Uma vez mais, se recorrermos a Nietzsche, veremos que tal acontecimento não é, em si mesmo, a vitória do Mal. Será apenas Mal na perspectiva avaliadora de quem perde, neste caso concreto, a Humanidade. Esta perspectiva relativista e não absoluta é, pois, partilhada por Lovecraft e constitui, como temos visto, uma das suas características mais interessantes e originais. Pontos de contacto adicionais entre o escritor e Schopenhauer residem ainda no profundo materialismo com que ambos concebiam a percepção da realidade.

Para Schopenhauer, conceitos espirituais não fazem qualquer sentido, nestas explicações. A apreensão da realidade deve-se ao órgão no interior do crânio a que chamamos cérebro. A materialidade deste órgão não pode ser separada do seu conceito de *will to life*, essa força que se sobrepõe a todas as outras.

A ausência de crença na espiritualidade estende-se, na obra do escritor norte-americano, ao carácter material das entidades que ameaçam a Humanidade, embora, lembremo-nos, estas sejam sempre fruto da sua imaginação, pelo que a materialidade destas apenas faça sentido na lógica interna da sua ficção. No seguimento desta lógica interna, tal como correntes filosóficas mais próximas do século XX, as quais rejeitam a

espiritualidade, também a obra lovecraftiana irá caracterizar-se pelo seu carácter material.

Não obstante a estranheza e o carácter totalmente alienígena que exibem, todos estes seres são compostos por átomos e são passíveis de uma explicação assente em leis físicas, leis essas que Lovecraft reconhece, com a humildade que faz falta à Ciência, não serem ainda totalmente ou até mesmo incipientemente conhecidas. Talvez até nunca as venhamos a conhecer, pois as limitações do cérebro humano a isso poderão obstar.

Outros pontos de aproximação entre o filósofo e o escritor dizem igualmente respeito à sua atitude menos positiva em relação à existência humana. No caso do filósofo, diversos autores consideram-no um pessimista, já no caso de Lovecraft, ele próprio se considera um indiferentista. Seja qual for o caso, quer na obra filosófica do primeiro, quer na obra literária do segundo, o sofrimento ocupa um lugar de primazia, embora o peso do sofrimento pareça ser maior em Schopenhauer do que em Lovecraft. O filósofo chega a afirmar que a não-existência será preferível à existência: “In fact, nothing else can be stated as the aim of our existence except the knowledge that it would be better for us not to exist” (Janaway 2002:110). Schopenhauer defende uma total repressão dos desejos, da busca do prazer, do próprio impulso sexual, que considera dominante, pois os mesmos são encarados como fontes incessantes de sofrimento e dor.

Uma tal concepção, aparentemente intolerável, é defendida por Schopenhauer na perspectiva de que cortando todos os laços que nos ligam ao mundo, todos menos aquele que nos liga à própria existência, será possível uma existência sem dor nem sofrimento. Nessa restrição do sofrimento, a busca pelo conhecimento é também de evitar, pois é também, ela própria, um desejo. Dado que Schopenhauer considera cada desejo como um elo numa cadeia interminável de insatisfação, a resposta a uma pergunta ou questão científica só levará a mais perguntas, ou seja, a mais desejos. Cada resposta, cada anseio por conhecimento levará inevitavelmente a mais sofrimento.

É interessante verificar as semelhanças que esta lógica possui em comum com os acontecimentos habituais na Literatura Gótica, particularmente com aquilo que poderíamos chamar a “busca de conhecimento proibido”. Não precisaremos de muitos exemplos para recordarmos o que acontece às personagens lovecraftianas e aquelas pertencentes ao Gótico em geral, quando estas pretendem conhecimentos para além daquilo que deviam. Um exemplo que poderemos considerar clássico dentre os contos

de Lovecraft é o sofrimento obtido por todos aqueles que buscam conhecimento através do *Necronomicon*.

No que toca às formas para evitar o sofrimento, o filósofo considera que o caminho da estética, apesar de ser uma forma de serena e tranquilamente se contemplar o Belo, não é uma forma de chegar à anulação da vontade. Quer Lovecraft, quer o filósofo partilhavam da ideia de que a Arte é mitigadora de muito do sofrimento existencial, podendo até conferir um sentido para a vida. Schopenhauer admite que a contemplação estética pode subtrair o Homem à cadeia contínua das necessidades e desejos. Contudo, mesmo esta via não é absolutamente satisfatória, pois tal como uma esmola que alivia o sofrimento de um mendigo, esta apenas adia e prolonga o seu sofrimento para o dia seguinte.

Para Schopenhauer todas as artes são libertadoras, derivando o seu prazer da cessação da dor de necessidade que oferecem. Contudo, a arte, tal como o ópio, não redime o Homem da vida, fá-lo apenas por breves instantes, não sendo um caminho para a libertação da vida que o filósofo defendia. Muito resumidamente, Schopenhauer aponta como forma de alcançar essa negação uma vida em que os valores da justiça e da filantropia se elevam em relação aos outros. Desta forma, os impulsos e a vontade deixam de ser o mais importante. Outra forma de alcançar esse estado de libertação é bastante mais árdua. Essa segunda via consiste numa vida permeada de constante sofrimento, que fará quebrar a vontade de viver e os desejos renunciados, alcançando uma paz imperturbável.

Como referido atrás, Lovecraft não se afirma como um pessimista, mas sim como um indiferentista, sendo este um factor diferenciador nas suas concepções de existência. Não fosse Lovecraft um artista e não ocuparia a estética um lugar importante no seu pensamento e modo de se relacionar com o mundo à sua volta. O peso da estética acaba mesmo por constituir um elemento fundamental da sua ética:

About my own attitude toward ethics – I thought I made it plain that I object only to (a) grotesquely disproportionate indignations and enthusiasms, (b) illogical extremes involving a *reductio ad absurdum*, and (c) the nonsensical notion that “right” and “wrong” involve any principles more mystical and universal than those of immediate expediency (with the individual’s comfort as a criterion) on the one hand, and those of aesthetic harmony and symmetry (with the individual’s emotional-imaginative pleasure as a criterion) on the other hand. I believe I was careful to specify that I do not advocate vice and crime, but that on the other hand I have a marked distaste for immoral and unlawful

acts which contravene the harmonious traditions and standards of beautiful living developed by a culture during its long history. This, however, is not *ethics but aesthetics* – a distinction which you are almost alone in considering negligible (Lovecraft, ed. Joshi 2000b: 226).

Prosseguindo nas diferenças e semelhanças entre Schopenhauer e Lovecraft, essenciais no caso do escritor para a compreensão da sua noção de terror cósmico, vejamos o que os separa no facto de o primeiro ser um pessimista e o segundo um indiferentista. Interessantemente, o facto de, para Lovecraft, o Universo ser governado essencialmente por probabilidades, acaso e leis físicas que se aplicam na generalidade da realidade por nós percebida, faz com que o sofrimento seja menos central no seu pensamento:

The indifferentist laughs as much at irresponsible calamity-howlers and temperamental melancholiacs as he does at smirking idealists and unctuous woodrowilsonians. For example – nothing makes me more amused than the hypersensitive people who consider life as essentially an *agony* instead of merely a cursed bore, punctuated by occasional agony and still rarer pleasure. Life is rather depressing because pain and ennui outweigh pleasure; but the pleasure exists, none the less, and can be enjoyed now and then while it lasts. And too – many can build up a crustacean insensitiveness against the subtler forms of pain, so that many lucky individuals have their pain-quota measurably reduced. Uniform melancholy is as illogical as uniform cheer (Idem: 230-231).

Não seria possível terminar este breve capítulo referente ao existencialismo e à possibilidade de detectar os seus pontos de contacto na obra lovecraftiana, sem falarmos de um dos seus expoentes, o filósofo que assumiu inteiramente o termo “existencialismo”, marcando toda uma geração no século XX.

Trata-se do filósofo e escritor francês Jean-Paul Sartre, nome que nos dispensa de referências ao seu percurso de vida. Diremos, contudo, que Lovecraft e Sartre nunca se terão cruzado, biográfica ou literariamente, apesar da avidez e amplitude de leitura que Sartre possuía. Não obstante esse facto, o conjunto de relações possíveis de estabelecer entre o pensamento de Sartre e a escrita de Lovecraft afigura-se-nos suficiente para tentarmos estabelecer algumas ligações entre uma linha de pensamento filosófico fundamental e emblemática do século XX, particularmente para as gerações

herdeiras da 1ª e 2ª Guerras Mundiais e para determinadas concepções professadas pelo escritor americano.

As mesmas poderão ser consideradas sintomáticas de uma era que fez coincidir de maneira aguda o descrédito na religião, os avanços na Ciência e os dois maiores conflitos bélicos na história da Humanidade. Tudo isto justifica a propensão para perceber a vida como algo de profundamente absurdo. O existencialismo, consolidado por Sartre, acaba, de facto, por constituir uma corrente filosófica profundamente ligada a um clima cultural que se caracterizava pela negação de qualquer optimismo ainda oriundo do Iluminismo e da sua fé nos valores absolutos da Razão. Havia até então uma fé mais generalizada num princípio infinito que regeria o Mundo e o próprio Homem, garantindo um progresso e sucesso infalíveis da nossa civilização. O próprio Mundo era, assim por dizer, posto à nossa disposição para que livre, e irresponsavelmente, nos servissemos dele. Essas noções não sobreviveriam às convulsões do século XX, esmagadas na brutalidade dos bombardeamentos e enterradas na lama das trincheiras da 1ª Grande Guerra. Como temos vindo a verificar ao longo deste capítulo, o existencialismo apoia-se em grande medida na consideração do Homem como um ser finito, uma criatura limitada nas suas capacidades, e lançado para um mundo indiferente e até hostil.

O Homem, assim sozinho, terá de, contra todas as probabilidades, tentar manter uma luta incessante em situações, que, não obstante todo o seu empenho, poderão levá-lo ao fracasso. Nem só em Lovecraft, que pareceu antecipar futuras sensibilidades existencialistas de perceber o mundo, podemos pressentir hipóteses de ligação ao existencialismo. É conhecido o vasto número de obras literárias, onde resultam evidentes temas ligados a esta corrente filosófica. Na lista dos seus autores figuram nomes de primeira instância, como Dostoievsky, Camus ou Kafka, entre outros, que sempre deram atenção a temáticas onde a expressão da condição humana ficou profundamente gravada.

De entre os vários temas recorrentes nessas obras, destacam-se: a liberdade e a sua perda; a responsabilidade do Homem pelas suas acções; a desumanização através da insignificância e da banalidade quotidiana; uma existência ameaçada permanentemente sob o peso de uma condenação iminente e de uma ameaça incerta e desconhecida, embora inevitável.

Descrito desta forma, são bastante evidentes as semelhanças com o terror cósmico lovecraftiano, embora no caso particular de Kafka essa ominosidade se abata

de uma forma mais evidente sobre o indivíduo e seja expressa através de uma forma literária menos directamente conotada com o género gótico.

O tema da ambiguidade do Bem e do Mal, tão presente em Lovecraft, está, igualmente, presente em obras existencialistas, das quais *Pour Une Morale de L'Ambiguïté* (1947) de Simone de Beauvoir constitui um exemplo. Todas estas temáticas seriam ainda mais aprofundadas após a 2ª Grande Guerra (a qual Lovecraft felizmente não chegaria a conhecer). Após este conflito, o existencialismo viria a constituir um fenómeno heterogéneo de protesto contra os valores tradicionais da sociedade. Poderemos, com efeito, chamar-lhe um “fenómeno heterogéneo” na medida em que sob o mesmo nome cresceram diversas correntes que divergiram umas das outras, embora mediante o esforço de Sartre, se tenha procedido a uma reconstrução filosófica e a uma revisão dos instrumentos conceptuais.

Em relação às correntes divergentes, a obra *História da Filosofia* de Nicola Abbagnano refere o seguinte:

O existencialismo desenvolveu-se como uma metafísica ontológica, por um lado, como espiritualismo radical, por outro, e ainda como forma de empirismo igualmente radical para o qual a experiência, entendida como existência, perdeu o seu carácter de inclusividade total e se transformou em abertura para o Mundo. Em algumas destas tendências pode-se encontrar, mais ou menos total, a uma situação pré-existencialista e a uma recuperação de teses românticas. Noutras pode-se notar a evolução para uma filosofia que projecta, sem optimismo e sem desespero, uma forma mais racional da existência humana (Abbagnano 2001: 47-48).

Poderemos dizer que, no caso de Lovecraft, a sua obra e o seu próprio pensamento se inclinam fortemente para esta última perspectiva. Na sua obra, perante acontecimentos que os protagonistas são incapazes de controlar, ou em que as suas possibilidades são limitadas, o optimismo não tem lugar, ao mesmo tempo que podemos assistir a uma aceitação das limitações humanas face a acontecimentos e entidades que nos ultrapassam largamente, possibilitando, apesar de tudo, a capacidade para continuar a viver, embora esvaziados de grande parte das certezas e aspirações erradamente fomentadas.

Voltando um pouco atrás, mais concretamente à citação de Lovecraft, na qual este refere a importância dos costumes e tradições e no modo como estes se relacionam com os seus conceitos de estética, poderemos afirmar que, do ponto de vista de Sartre,

ao aceitar o valor da tradição, Lovecraft estaria a incorrer naquilo a que o filósofo chama um processo de “má-fé”, deixando que a mesma limitasse, de alguma forma, todas as possibilidades que se lhe apresentam. Parece haver aqui uma aparente contradição entre a concepção cosmológica de Lovecraft, a qual despe a vida humana de qualquer significado, retirando o Homem de qualquer lugar central face ao Universo, e entre o valor que confere à tradição e aos costumes. Para Sartre, todos os actos e acções, incluindo tradições e costumes, detêm o mesmo valor, são equivalentes. Não há um valor intrínseco numa acção em particular que a leve a ser melhor ou pior. A valorização é feita através da escolha do indivíduo, que ao efectuar a escolha irá valorizá-la. Por “má-fé” poderemos igualmente entender o abraçar de uma religião ou a fé na Ciência como forma de conferir sentido à vida. Sartre afirma em *O Existencialismo é um Humanismo*:

O existencialismo ateu, que eu represento, é mais coerente. Declara ele que, se Deus não existe, há pelo menos um ser no qual a existência precede a essência, um ser que existe antes de poder ser definido por qualquer conceito, e que este ser é o homem ou, como diz Heidegger, a realidade humana. Que significará aqui o dizer-se que a existência precede a essência? Significa que o homem primeiramente existe, se descobre, surge no mundo; e que só depois se define. O homem, tal como o concebe o existencialista, se não é definível, é porque primeiramente não é nada. Só depois será alguma coisa e tal como a si próprio se fizer. Assim, não há natureza humana, visto que não há Deus para a conceber. O homem não é apenas como ele se concebe, mas como ele quer que seja, como ele se concebe depois da existência, como ele se deseja após este impulso para a existência; o homem não é mais que o que ele se faz (Sartre 1962:182).

Lovecraft achava a ideia de religião ridícula, mas olhava para a Ciência como uma forma muito mais plausível de explicar a nossa existência. Perante as quase ilimitadas e, por isso, assustadoras possibilidades de escolha nas nossas vidas, Sartre defende que devemos ter uma visão clara e sermos conscientes ao fazê-las, aceitando depois o que daí resultar. Nos contos de Lovecraft, os protagonistas muitas vezes confrontam-se com situações em que as possibilidades de escolha não são assim tão grandes, constituindo uma forma de sublinhar a insignificância e impotência humana, mas existem escolhas que ainda podem ser feitas, assemelhando-se às reduzidas alternativas que um prisioneiro ou alguém com uma doença grave tem.

Apesar da limitação de possibilidades e de escolhas, os protagonistas das obras do escritor norte-americano resignam-se às consequências resultantes das suas escolhas, demonstrando nesse estoicismo uma certa autenticidade. Esta atitude, na literatura, faz eco com o próprio percurso de vida de Lovecraft. As suas personagens são, em grande medida, similares às personagens das obras de Sartre. Nestas, um assassino, como no conto “Erostratus”, compilado em *Le Mur* (1939), ou um simples historiador como em *La Nausée* (1938), por exemplo, são muitas vezes representadas como heróis trágicos apanhados numa situação da qual não sabem como escapar. As mesmas percebem o que está a acontecer e são responsáveis pelas suas acções, mas sentem-se sem alternativas, sem outro caminho senão aquele que estão a trilhar. Não podemos deixar de notar as semelhanças evidentes com os dilemas e circunstâncias colocados às personagens da ficção gótica. Nos seus percursos as personagens conseguem algo que poderíamos, de certa forma, considerar existencialista, o confronto com a autenticidade resultante do “rasgar de véus”, o contacto com a verdadeira realidade, com a verdadeira dimensão das suas existências, libertados e, por isso aterrorizados, pela consciência das ilusões quotidianas com as quais prosseguiriam uma existência banal.

Concluiremos este capítulo com a convicção de que existe uma verdadeira dimensão existencialista na obra lovecraftiana, não havendo por parte do autor uma tentativa de escamotear a dimensão trágica da existência, nem pretendendo adocicá-la através da convicção de uma qualquer centralidade da existência humana. Lovecraft toma como missão a incorporação destes princípios na sua ficção, defendendo mesmo uma primazia destes na “weird fiction”. O escritor americano dá conta, de uma forma resumida, de alguns desses princípios fundamentais numa carta pessoal ao primeiro editor da *Weird Tales*, Edwin Baird, criticando a convencionalidade da maior parte dos autores dedicados ao Gótico:

Popular authors do not and apparently cannot appreciate the fact that true art is obtainable only by rejecting normality and conventionality in toto, and approaching a theme purged utterly of any usual or preconceived point of view. (...) Good and evil, teleological illusion, sugary sentiment, anthropocentric psychology – the usual superficial stock in trade, and all shot through with the eternal and inescapable commonplace. Take a werewolf story, for instance – who ever wrote a story from the point of view of the wolf, and sympathising strongly with the devil to whom he has sold himself? Who ever wrote a story from the point of view that man is a blemish on the cosmos, who ought to be eradicated? (Lovecraft, ed. Joshi 2000b: 121).

Assumindo uma posição ainda mais extrema do que em outras ocasiões, Lovecraft defende uma atitude em relação ao escritor de “weird fiction”, que se assemelha a algumas posições contemporâneas perante a vida, capazes de serem traçadas até uma visão existencialista da mesma:

Only a cynic can create horror – for behind every masterpiece of the sort must reside a driving daemonic force that despises the human race and its illusions, and longs to pull them to pieces and mock them (idem: 122).

Capítulo 5 - A Degenerescência Humana

Tornou-se uma banalidade afirmar que vivemos num mundo em que a imagem, a beleza exterior, a juventude e o vigor físico ocupam um lugar de destaque. Apesar de ser um lugar-comum, tal não deixa de ser verdade. É então paradoxal que nos sintamos, ao mesmo tempo, atraídos por ícones de beleza, bem como por imagens grotescas, que lidam com a deformação e a decadência. É uma questão complexa e várias teorias existem no sentido de explicar esta atracção pelo grotesco.

O que este paradoxo aparentemente eterno nos parece querer dizer é que sempre que houver necessidade de realçar a ubiquidade do medo e fazer uso das suas potencialidades estimulantes, o grotesco e o uso do hibridismo serão sempre recursos por excelência. Tal parece dever-se ao facto de que estes permanecem como encarnações de receios e ansiedades recorrentes, ao mesmo tempo que colocam o monstruoso no domínio ficcional, um domínio menos “perigoso” e mais acessível, sendo esta posição defendida por Dani Cavallaro em *The Gothic Vision – Three Centuries of Horror and Fear* (2002).

O que particularmente nos interessa neste capítulo é tentar demonstrar que uma das razões do perdurar e da relativa popularidade da obra de H. P. Lovecraft poderá residir na centralidade que este tema possui na sua escrita. Uma das vertentes da degenerescência humana com mais destaque na sua obra será aquilo que poderíamos designar como o “monstro na árvore genealógica”, existindo, pelo menos, três contos onde esse tema é evidente: “The White Ape”, “The Rats In The Walls” e “The Shadow Over Innsmouth”. Salta também à vista a ligação existente com um tema central oriundo do puritanismo, o tema dos “sins of the fathers”.

Aqueles mais familiarizados com os contos do autor americano poderão até conhecer a expressão “Innsmouth look”, alusiva ao aspecto dos seres humanos miscigenados com criaturas marinhas no conto “The Shadow Over Innsmouth”, os quais apresentavam um conjunto de características físicas que se tornariam recorrentes mesmo noutros contos e que exprimiam algumas das obsessões e ansiedades que Lovecraft possuía em relação à mistura de raças, as quais seriam agudizadas depois da sua conturbada estadia em Nova Iorque. Durante a permanência nesta cidade cosmopolita, a sua condição de WASP (white anglo-saxon protestant) e superioridade cultural não constituíram factores que determinassem o seu sucesso profissional.

Não enveredaremos na emissão de juízos morais sobre as motivações mais ou menos racistas do autor. Ao longo de décadas, Lovecraft já foi suficientemente ostracizado por isso, embora estudos mais recentes demonstrem, de igual forma, que as suas posições políticas, sociais e raciais mais extremas foram modificadas numa fase mais madura da sua vida.

Contudo, ainda que não nos caiba o papel de emitir juízos de valor, não poderemos separar as suas inquietações, de algumas das figuras grotescas por si criadas e popularizadas. Algumas das suas maiores inquietações prendiam-se com as profundas mudanças sociais, económicas e científicas que decorriam no seu tempo e que mudaram irremediavelmente a paisagem física e humana dos Estados Unidos da América, particularmente nas suas grandes cidades. Se bem nos recordarmos, Lovecraft era, no aspecto social e económico e menos do ponto de vista científico, um saudosista.

Assim, não nos admiraremos que as suas obras reflectissem o receio da mudança sentido pelo autor, receio esse que inclui o medo da miscigenação racial, à qual o autor ligava a decadência genética (ideia assente no mito da superioridade racial branca) e cultural. Somavam-se ainda ansiedades relacionadas com as vicissitudes do progresso técnico, algumas das quais se revelariam proféticas, tais como a alienação humana resultante de uma existência concentrada na obtenção de bens materiais, a destruição ambiental resultante da poluição (presente em “The Colour Out of Space”), ou a perda de importância dos valores estéticos clássicos assentes no equilíbrio e na sobriedade (recordemos as múltiplas referências a construções arquitectónicas baseadas em linhas não-euclidianas quando descreve as cidades dos “Old Ones”).

Em boa verdade não poderemos lançar um olhar acusador sobre Lovecraft, achando que histórias de terror associadas a uma paisagem humana muito heterogénea eram um exclusivo seu. De facto, como Fred Botting aponta em *Gothic*, esta tendência tornou-se recorrente a partir dos finais do século XIX, num contexto em que as modificações sociais, culturais e científicas se inter cruzam com ansiedades que despontam das cidades cada vez maiores e que cada vez mais se assemelham a selvas repletas de perigos. Do inter cruzamento das referidas ansiedades para com os progressos científicos surgem resultados perigosos que se parecem com o que podemos encontrar em alguns dos contos do autor americano. Botting afirma:

In scientific analyses the origin of these threats was identified in human nature itself, an internalisation that had disturbing implications for ideas about culture,

civilisation and identity, as well as a socially useful potential in the process of identifying and excluding deviant and degenerate individuals (Botting 1996: 136).

Lovecraft apresenta-se assim como um produto do seu tempo, transportando para o século XX, receios surgidos poucas décadas antes, sublinhando, contudo, uma fundamentação científica, ou pseudo-científica, numa procura de maior verosimilhança, pondo também em evidência a natureza dual da ciência, na medida em que esta pode ser utilizada com resultados positivos ou negativos. Botting também refere esse mesmo aspecto:

Darwin's theories, by bringing humanity closer to the animal kingdom, undermined the superiority and privilege humankind had bestowed on itself. Along similar lines, the work of criminologists like Cesare Lombroso and Max Nordau attempted to discriminate between humans: some were more primitive and bestial in their nature than others. Anatomical, physiological and psychological theories were brought to bear on identifications of criminal types, those genetically determined to be degenerate and deviant. (...) The fiction of the period is dominated by marked descriptions of facial features as telling signs of character (Botting 1996: 137).

A ligação deste tema com o presente dá-se a partir do momento em que verificamos que as preocupações e inquietações do final do século XIX e do início do século XX se mantêm e algumas até se agudizaram, sobretudo as questões ligadas ao ambiente, sendo natural que provoquem o interesse dos leitores actuais e, simultaneamente, conferindo um carácter actual à obra lovecraftiana. Como pode ser indicado pelo título do presente capítulo, centrar-nos-emos sobre as diferentes materializações do tópico da degenerescência humana, uma vez que este colide de maneira mais óbvia com a obsessão actual pela perfeição física e a superficialidade daí resultante.

A degenerescência humana constitui-se como alvo do interesse de múltiplos autores, entre os quais Chuck Palahniuk, no seu romance *Invisible Monsters*, para referir apenas um exemplo. Neste romance, o leitor penetra no universo de uma “top model”, desfigurada em consequência de um “acidente” e que se torna invisível aos olhos do mundo, naturalmente perdendo a capacidade de continuar a sua profissão, mas perdendo, igualmente, todas as relações pessoais que constituíam a totalidade do seu mundo e tornando-se, como o título indica, invisível aos olhos de todos.

Não pretendemos agora evocar os monstros lovecraftianos que se movem na penumbra, discretos e longe da vista do comum dos mortais, mas sim mostrar a desmesurada importância que a aparência física detém para a maioria de nós, ao mesmo tempo que nos sentimos fascinados por imagens de corpos desfigurados e com características híbridas, atestando uma ligação humana profunda com o grotesco. É quase impossível contornarmos o facto de associarmos o aspecto exterior de alguém com o seu valor interior, o que acontece com a obra de Palahniuk. Quando o valor físico passa a zero, o mesmo acontece com o indivíduo no global.

No caso de Lovecraft o aspecto exterior funciona, de certa forma, ao contrário. Este irá ser, isso sim, indicativo de determinadas características intrínsecas à pessoa, nomeadamente, o seu valor intelectual, cultural e até do seu estágio evolutivo. Em várias das suas obras, o aspecto de alguns dos seres é indicativo da sua depravação, decadência cultural e miscigenação genética. É, portanto, um processo que parte maioritariamente do interior para o exterior. O hibridismo dos corpos descritos nos seus contos joga aqui um papel importante, ao conferir um sentido de imperfeição, de contaminação e de intercruzamento de características, longe do carácter pleno e aspecto uniforme do corpo segundo os cânones clássicos. Acerca do papel da figura do corpo híbrido, Dani Cavallaro afirma o seguinte acerca do mesmo:

The grotesque, by combining disparate and even logically incompatible elements, undermines the myth of corporeal unity insistently promoted by Western thought. Humanist philosophy, in particular, stresses the notion of the embodied subject as an enlightened and commanding presence whose authority is supposedly guaranteed by a unified and immutable form (Cavallaro 2002: 190).

Este autor também nos será útil no sentido de expôr de forma clara uma ponte com o presente, ao reconhecer que o hibridismo e formas de corpos grotescos fazem parte da nossa existência contemporânea, numa continuidade com o passado, em que as formas híbridas como as sereias, hárpias, esfinges, entre muitas outras, sempre fizeram parte do imaginário humano:

However, hybrid and grotesque bodies are also very real facets of contemporary existence. Transformations of the body initiated by both reparative and intrusive medical technologies, for example, often yield anatomies comparable to those of legendary creatures. Modern medicine may hide behind white coats, masks and cutting-edge

machinery, yet, it also perpetuates corporeal metamorphoses reminiscent of ancient traditions (Cavallaro 2002: 191).

Um aspecto original de Lovecraft reside no facto de grande parte das suas criaturas, nomeadamente aquelas pertencentes a esferas exteriores ao nosso mundo, serem tão alienígenas que se tornam impossíveis de categorizar à luz de uma tradição. Tais seres, assustadores ou não, com maiores ou menores graus de verosimilhança, são símbolos do desconhecido, do que se esconde para além da esfera comum da realidade, mesmo debaixo dos nossos olhos. Tal não é conseguido por acaso, uma vez que o autor defendia que, para alcançar um nível de verosimilhança na criação de tais entidades extraterrestres, estas não poderiam reter qualquer indício de antropomorfismo. Esta ideia liga-se ao conceito, já aqui mencionado, de afastar a Humanidade de qualquer protagonismo face a entidades muitíssimo superiores. Desta forma, dificilmente encontraremos formas híbridas, envolvendo vestígios humanos, quando nos deparamos com um “Old One” ou um “Shoggoth”. Na verdade, as descrições dos mesmos são muitas vezes bastante indefinidas, como forma de deixar a imaginação do leitor à solta, tornando-os bastante mais assustadores.

Nas suas obras, o hibridismo surge normalmente associado aos humanos pertencentes a cultos que tomam os alienígenas por divindades e que os reverenciam como tal, ou ainda aqueles que, seduzidos por promessas de poder ou riqueza, se associam ou miscigenam, adquirindo formas físicas grotescas, estas sim envolvendo partes do corpo deformadas e com interpenetrações de elementos animais, especialmente criaturas marinhas. São bastante abundantes os exemplos que poderemos aqui dar. Em “The Call of Cthulhu”, são evidentes as conotações negativas que determinadas características físicas próprias de determinadas raças humanas detêm para o autor. Neste conto, as personagens deparam-se com um antiquíssimo e sanguinário culto em honra da “divindade”, que se descobrirá ser o próprio Cthulhu. Junto à sua estatueta um grupo de homens dança de uma forma primitiva e orgiástica:

In a natural glade of the swamp stood a grassy island of perhaps an acre's extent, clear of trees and tolerably dry. On this now leaped and twisted a more indescribable horde of human abnormality than any but a Sime or an Angarola could paint. Void of clothing, this hybrid spawn were braying, bellowing, and writhing about a monstrous ring-shaped bonfire; in the centre of which, revealed by occasional rifts in the curtain of flame, stood a great granite monolith some eight feet in height; on top of which,

incongruous with its diminutiveness, rested the noxious carven statuette. From a wide circle of ten scaffolds set up at regular intervals with the flame-girt monolith as a centre hung, head downward, the oddly marred bodies of the helpless squatters that had disappeared. It was inside this circle that the ring of worshippers jumped and roared, the general direction of the mass being from left to right in endless Bacchanal between the ring of bodies and the ring of fire (Lovecraft, ed. Joshi 1999: 193-194).

Repare-se como o ambiente pantanoso, os reflexos difusos da fogueira, os movimentos exuberantes dos corpos, a miscigenação de raças e a nudez são conjugados para produzir um efeito do grotesco e do primitivo, numa clara oposição ao racionalismo e contenção das personagens principais do conto. Uma vez capturados alguns dos membros do culto e, agora já mais próximos destes, podemos verificar como a descrição dos mesmos se centra nas suas características físicas e raciais, saltando à vista o facto de todos eles pertencerem a minorias étnicas no seio da sociedade norte-americana:

Examined at headquarters after a trip of intense strain and weariness, the prisoners all proved to be men of a very low, mixed-blooded, and mentally aberrant type. Most were seamen, and a sprinkling of negroes and mullatoes, largely West Indians or Brava portuguese from the Cape Verde Islands, gave a colouring of voodooism to the heterogenous cult. But before many questions were asked, it became manifest that something far deeper and older than negro fetichism was involved. Degraded and ignorant as they were, the creatures held with surprising consistency to the central idea of their loathsome faith (Idem: 195).

Uma vez mais, constatamos como algumas raças e minorias étnicas são associadas com a degenerescência e inferioridade humana, sendo caracterizadas como aberrantes. A própria associação de indivíduos miscigenados com cultos, poderá, porventura, ser reveladora da postura negativa de Lovecraft em relação à religião, associando-a a um estágio cultural e mental mais primitivo. O tópico do hibridismo é, de facto, bastante forte na obra de Lovecraft, sendo retomado e reforçado noutras das suas obras, fazendo estas parte das mais conhecidas e influentes, originadoras de múltiplos contos contemporâneos que retomam esta temática, bem como de filmes e gravuras de variadíssimos autores.

Demonstrando essa centralidade, quase diríamos obsessão, poderemos encontrar descrições de corpos grotescos, bastante mais pormenorizadas, em contos como “The

Shadow Over Innsmouth”, origem da já anteriormente referida expressão “Innsmouth look.” O narrador do conto é confrontado com esta aparência física, quando vê pela primeira vez um dos mal-afamados habitantes daquela cidade. Tratava-se do motorista do autocarro, que o iria transportar, iniciando-se uma viagem e estadia bastante atribulada:

When the driver came out of the store I looked at him more carefully and tried to determine the source of my evil impression. He was a thin, stoop-shouldered man not much under six feet tall, dressed in shabby blue civilian clothes and wearing a frayed golf cap. His age was perhaps thirty-five, but the odd, deep creases in the sides of his neck made him seem older when one did not study his dull, expressionless face. He had a narrow head, bulging, watery-blue eyes that seemed never to wink, a flat nose, a receding forehead and chin, and singularly undeveloped ears. His long thick lip and coarse-pored, greyish cheeks seemed queerly irregular, as if peeling from some cutaneous disease. His hands were large and heavily veined, and had a very unusual greyish-blue tinge. (...) A certain greasiness about the fellow increased my dislike. He was evidently given to working or lounging around the fish docks, and carried with him much of their characteristic smell. Just what foreign blood was in him I could not even guess. His oddities certainly did not look Asiatic, Polynesian, Levantine or negroid, yet I could see why the people found him alien. I myself would have thought of biological degeneration rather than alienage (Lovecraft 1994: 395-396).

As características marcadamente marinhas, fundidas numa estrutura antropomórfica que os habitantes de Innsmouth apresentam, além de traduzirem um conjunto de ansiedades conhecidas de Lovecraft, como a sua fobia ao peixe, ao seu odor e textura, parecem também inserir-se numa tradição de utilização de elementos marinhos, nomeadamente a figura da sereia, figura simultaneamente sedutora e monstruosa, destinada a atrair os homens para a sua perdição, ao seduzí-los. Não pretendemos insinuar que os habitantes de Innsmouth possuíam alguma característica física sedutora capaz de atrair marinheiros incautos, mas a verdade é que, se estivermos familiarizados com o conto, verificaremos que os nativos da cidade se deixaram seduzir pelas riquezas e abundância de peixe prometidas por criaturas marinhas em troca da sua adoração e miscigenação com humanos.

Na ausência de uma tentação física pela beleza, deparamo-nos com a tentação da prosperidade material a servir como desencadeadora da degenerescência genética e decadência de toda uma cidade. Conhecendo o difícil percurso de Lovecraft na cidade

de Nova Iorque, não será difícil ler nas entrelinhas os sentimentos que o autor nutriria pelas sucessivas vagas de imigrantes que alimentavam a necessidade de mão-de-obra de uma cidade sempre em crescimento, mas que, na sua opinião, mais tarde a fariam implodir. Igualmente possível de vivenciar nas metrópoles modernas é a variedade de idiomas não autóctones, provindos das numerosas comunidades de imigrantes, numa cacofonia que decerto soaria, aos ouvidos anglófonos de Lovecraft, como uma sinfonia grotesca.

Mikhail Bakhtin, referido por Dani Cavallaro, defende que a boca constitui um meio por excelência na produção de efeitos grotescos uma vez que surge associada ao acto de comer e, ao mesmo tempo, com a linguagem. No caso da primeira associação, sendo o acto de comer um processo físico por excelência, envolvendo a salivação, mastigação e deglutição, por exemplo, é natural que remeta para funções consideradas menos dignas da nossa existência, podendo sugerir o tabú do canibalismo (cf. Cavallaro 2002: 192).

A associação que nos parece mais pertinente é, no caso em análise, a associação com a linguagem. Segundo Bakhtin, a linguagem deveria ser um meio capaz de nos arrancar a uma condição animalesca, dando testemunho da nossa capacidade de abstracção e de simbolismo. Não deixa também de ser curioso que o meio de comunicação das criaturas que Lovecraft coloca acima dos seres humanos seja a comunicação telepática, relegando, uma vez mais, a raça humana para um maior primitivismo, comparativamente aos seres alienígenas. É também recorrente a utilização da linguagem nos contos do autor norte-americano como um meio de realçar características sociais, psicológicas ou culturais, sendo frequente encontrarmos exemplos de uma escrita fonética, pretendendo reproduzir determinados sotaques, maioritariamente pertencentes a Nova Inglaterra.

No conto que nos tem estado a servir de exemplo, mais concretamente “The Shadow Over Innsmouth”, a linguagem dos habitantes da infame povoação sublinha a degeneração dos mesmos e da própria localidade. Particularmente ilustrativo e, ao mesmo tempo, gerador de suspense é a parte em que o narrador e protagonista da história, já hospedado no hotel da cidade ouve, embora sem perceber concretamente tudo aquilo que é dito, os híbridos de Innsmouth combinarem a sua captura. Para além da deficiente articulação, a qual poderia indiciar indivíduos sem formação escolar, os sons guturais que emitem durante a busca pelo protagonista evidenciam que os perseguidores já teriam pouco de humano:

The stench waxed overpowering, and the noises swelled to a bestial babel of croaking, baying and barking without the least suggestion of human speech. Were these indeed the voices of my pursuers? Did they have dogs after all? So far I had seen none of the lower animals in Innsmouth. That flopping or pattering was monstrous – I could not look upon the degenerate creatures responsible for it. I would keep my eyes shut till the sound receded toward the west. The horde was very close now – the air foul with their hoarse snarlings, and the ground almost shaking with their alien-rythmed foot falls. My breath nearly ceased to come, and I put every ounce of will-power into the task of holding my eyelids down (Lovecraft 1994: 452).

Em simultâneo com o aspecto físico e a linguagem atabalhoada dos seus habitantes, a própria localidade de Innsmouth é descrita pelo narrador como estando num estado de decrepitude e abandono quase total, constituindo um reflexo das actividades obscuras que lá ocorriam:

Certainly, the terror of a deserted house swells in geometrical rather than in arithmetical progression as houses multiply to form a city of stark desolation. The sight of such endless avenues of fishy-eyed vacancy and death, and the thought of such linked infinities of black, brooding compartments given over to cobwebs and memories and the conqueror worm, start up vestigial fears and aversions that not even the stoutest philosophy can disperse (Lovecraft 1994: 408).

É inevitável que estas linhas nos evoquem, imediatamente, imagens de cidades contemporâneas de Lovecraft, bem como as do nosso próprio tempo, afinal não tão distante. Para Lovecraft e outros autores, as cidades dificilmente serão símbolos da civilização, sendo antes locais onde a inexistência de uma ordem e leis naturais se fazem sentir com ainda maior acuidade, um verdadeiro local para o grotesco, assinalando uma característica de um Gótico mais moderno: a substituição de locais ermos, desabitados e naturais, associados ainda ao Romantismo, por locais onde a intervenção e presença humana mais se fazem sentir. Dani Cavallaro em *The Gothic Vision - Three Centuries of Horror, Terror and Fear*, aponta para a substituição de elementos naturais gigantescos capazes de evocar a monstruosidade e o grotesco, como montanhas, penhascos ou ilhas, pela cidade, dando o exemplo de uma das obras de Clive Barker:

In some tales, the connection of titanic monstrosity with spatial motifs impacts not only on the natural sphere but also on the body of the city. This typically acquires monstrous connotations when it is antropomorphically construed as the hybrid sum of its inhabitants. Taking this notion to harrowingly preposterous extremes, Clive Barker's "In the Hills, the Cities" (*Books of Blood, vol.1*) depicts the urban organism as a monstrous giant by literally strapping together the bodies of its citizens by means of complex contraptions (Cavallaro 2002: 192).

Desta forma, a utilização que Lovecraft faz do espaço urbano como local do grotesco, associado à degenerescência humana e retirando uma unidade à sua anatomia, parece sair reforçada como uma característica de modernidade. Tal associação contribui ainda para a presente contemporaneidade, à qual não será também alheia a preocupação actual com um inimigo terrorista que se esconde nas nossas metrópoles, associado até, de forma simplista, a um conjunto de características físicas e marcas culturais tão dúbias, quanto indefinidas. Escusando-nos a emitir juízos de valor, deveremos todos ter a honestidade de admitir que, da mesma forma que Lovecraft (assim como outros autores antes e depois dele) associava determinadas características físicas de minorias étnicas à corrupção e degenerescência, é frequente, no momento presente e sobretudo desde os acontecimentos do 11 de Setembro de 2001, a associação de traços físicos e de vestuário específico ao terrorismo islâmico ou a outras ameaças mais ou menos concretas.

O hibridismo humano, paisagístico e até arquitectónico, assim como o grotesco, capta no presente, tal como no passado, uma paleta variada de medos e ansiedades, sempre bem representados no universo ficcional de Lovecraft. Sendo reveladoras dos seus próprios medos e ansiedades, as descrições literárias do autor servem uma função catártica, transformando o monstruoso e potencialmente destrutivo preconceito racial em algo menos perigoso e mais acessível, ao mesmo tempo que nos faz aperceber da actualidade e pertinência no presente dessas mesmas ansiedades. Nessas descrições, o grotesco humano une-se ao grotesco da arquitectura, tornando-os indissociáveis:

Red Hook is a maze of hybrid squalor near the ancient waterfront opposite Governors Island, with dirty highways climbing the hill from wharves to that higher ground where the decayed lengths of Clinton and Court Streets lead off toward the Borough Hall. Its houses are mostly of brick, dating from the first quarter to the middle of the nineteenth century, and some of the obscurer alleys and byways have that alluring

antique flavour which conventional reading leads us to call “Dickensian.” The population is a hopeless tangle and enigma; Syrian, Spanish, Italian, and negro elements impinging upon one another, and fragments of Scandinavian and American belts lying not far distant. It is a babel of sound and filth, and sends out strange cries to answer the lapping of oily waves at its grimy piers and the monstrous organ litanies of the harbour whistles (Lovecraft, ed. Joshi 1999: 129).

Tal como os presentes clamores conservadores para uma maior contenção em relação à imigração e o chamar de atenção para os perigos das comunidades minoritárias nos fazem recordar, o saudosismo por uma maior unidade racial e cultural surge ligado à crença numa maior harmonia, revelando-nos uma vez mais o quão permanentes, ainda que criticáveis, são os tópicos levantados pelo autor de Providence: “Here long ago a brighter picture dwelt, with clear-eyed mariners on the lower streets and homes of taste and substance where the larger houses line the hill” (Idem: 130-131). Perante este panorama parece restar apenas uma “solução”: “Policemen despair of order or reform, and seek rather to erect barriers protecting the outside world from contagion” (idem: 131).

Outro tópico ainda associado ao hibridismo e à miscigenação está também presente na obra de Lovecraft, particularmente no conto “The Dunwich Horror”. Dani Cavallaro, na obra já referida e reportando-se ainda ao hibridismo dos corpos, refere o corpo feminino como: “receptacles of darkly enticing and irrational energies” (Cavallaro 2002: 195). No conto em questão o corpo feminino será precisamente o veículo através do qual o elemento perturbador poderá manifestar-se. Através do corpo de uma mulher surgirá um hibridismo entre humanos e criaturas vastamente mais poderosas, à semelhança do que acontece em *The Great God Pan* de Arthur Machen, no qual o próprio deus Pan, através de uma mulher, concebe uma criança, que ao crescer, se transforma numa mulher simultaneamente bela, sedutora e mortífera para todos os homens que com ela privam. Esta irá personificar as forças mais irracionais e primevas da Natureza, como o corpo feminino tantas vezes consegue. Parecendo querer encapsular esta ideia, a mulher fatal, uma vez desmascarada e mortalmente ferida pelos seus antagonistas, transfigura-se em múltiplos seres, cada vez mais ancestrais, até chegar a uma massa viscosa, verdadeiro caldo primordial da vida. Desta forma, a mulher age como uma ponte entre as forças mais primordiais e obscuras da natureza e o mundo racional e objectivo, perturbando-o.

No conto de H. P. Lovecraft, o elemento feminino do clã Whateley, sequioso de conhecimento e poder obscuro, servirá de progenitora em conjunto com o “Old One” Yog Sothoth:

It was in the township of Dunwich, in a large and partly inhabited farmhouse set against a hillside four miles from the village and a mile and a half from any other dwelling that Wilbur Whateley was born at 5 a.m. on Sunday, the second of February, 1913. This date was recalled because it was Candlemas, which people in Dunwich curiously observe under another name, and because the noises in the hills had sounded, and all the dogs of the countryside had barked persistently, throughout the night before. Less worthy of notice was the fact that the mother was one of the decadent Whateleys, a somewhat deformed, unattractive albino woman of thirty-five, living with an aged and half-insane father about whom the most frightful tales of wizardry had been whispered in his youth. Lavinia Whateley had no known husband, but according to the custom of the region made no attempt to disavow the child; concerning the other side of whose ancestry the country folk might – and did – speculate as widely as they chose. On the contrary, she seemed strangely proud of the dark goatish-looking infant who formed such a contrast to her own sickly and pink-eyed albinism, and was heard to mutter many curious prophecies about its unusual powers and tremendous future (Lovecraft, ed. Joshi 1999: 115-116).

O grotesco parece ser aqui realçado pelo contraste entre o albinismo da mãe e as características físicas do filho, com tez escura, indiciando desde logo a proveniência pouco natural da criança, aliás totalmente alienígena.

Debaixo de uma sofrível aparência humana, demonstradora de uma miscigenação genética levada ao extremo, mas ainda assim capaz de criar uma identificação compatível com a raça humana, Wilbur Whateley irá expôr tudo aquilo que verdadeiramente o diferencia no momento da sua morte, dilacerado por um cão em fúria. Serão os canídeos que, através de um conhecimento instintivo mas apurado, demonstrarão agressividade em relação ao híbrido, impedindo que este se aproprie de um exemplar do *Necronomicon* com o qual poderia provocar acontecimentos de proporções imprevisíveis.

Morto Whateley por um animal, constatamos, como é frequente na obra do autor norte-americano, a intervenção do acaso, tão ou mais importante que as acções deliberadas daqueles que lutam contra as forças obscuras, numa clara demonstração do fraco poder de intervenção que o ser humano detém na conjuntura universal.

Na sua mescla de opostos, a figura de Wilbur Whateley opõe a sua profunda erudição e poderoso intelecto ao grotesco da sua anatomia, verdadeira personificação do encontro do universo exterior com o nosso mundo:

The bent, goatish giant before him seemed like the spawn of another planet or dimension; like something only partly of mankind, and linked to black gulfs of essence and entity that stretch like titan phantasms beyond all spheres of force and matter, space and time. Presently, Wilbur raised his head and began speaking in that strange, resonant fashion which hinted at sound-producing organs unlike the run of mankind's (Idem: 134).

A hibridização é também levada ao extremo neste conto, ao ponto de nenhuma característica humana restar, no caso do irmão “gémeo” de Wilbur, criatura com dimensões colossais e causador de grande devastação. O equilíbrio entre humanidade e “outsidness”, como Lovecraft designa, é aqui menor, quase não restando fronteiras ambíguas, características do hibridismo. O facto de a própria criatura de cariz protoplásmico não ser apreensível pela visão, sugere domínios existenciais perfeitamente alheios ao ser humano.

Face a uma sociedade americana maioritariamente optimista, alguma da melhor literatura deste país retém um cariz eminentemente negro, cobrindo com nuvens escuras a aparente e proclamada capacidade do comum cidadão construir o seu próprio destino e alcançar uma vida próspera. Lovecraft insere-se nessa matriz negra, verdadeiro alter-ego dos Transcendentalistas, embora se possa diferenciar de outros autores mais consagrados por não incidir, meditar ou fazer o leitor meditar, a partir de um ponto de vista sociológico ou psicológico, sobre os porquês da tendência humana para a decadência e degenerescência. A ameaça e os motivos dessa degenerescência parecem ser sempre exteriores, sendo que a natureza inferior da raça humana representa apenas uma característica facilitadora dos efeitos de uma ameaça exterior. Causada pela intervenção exterior, a degenerescência humana pode ser posta em marcha pelo simples acaso: a família física e mentalmente afectada pelo estranho meteorito de “The Colour Out of Space”, culminando na sua destruição; ou ainda a troca de mentes em “The Shadow Out of Time”, em que um pacato professor testemunha a existência de uma civilização vastamente superior à humana e o fim inevitável da Humanidade, compartilhando o destino de outros seres que ocuparam e ocuparão posições dominantes no nosso mundo.

A intervenção do Exterior é ainda facilitada pela ambição pessoal, seja na forma de sucesso pessoal, ou obtenção de poder através de conhecimento oculto, como são os casos do artista em “Pickman’s Model”, da família em “The Dunwich Horror”, ou toda a povoação de “The Shadow Over Innsmouth”. Não encontraremos uma profundidade psicológica nas personagens lovecraftianas como aquelas que podemos encontrar nas obras de Hawthorne, Melville ou Faulkner. Estas servem, como peões, o propósito de demonstrar como, na sua condição de meros seres humanos, estão sujeitos a forças que não conhecem ou não compreendem e que, do contacto com as mesmas, só a destruição e a degenerescência resultam.

5.1 - H. R. Giger – Hibridismo Lovecraftiano

Dando continuidade ao tópico já anteriormente analisado, mas também retomando um dos objectivos postulados no início deste trabalho: tentar traçar algumas das influências mais notórias que o trabalho do escritor em análise possa ter imprimido na contemporaneidade, não poderíamos passar ao lado de um dos mais célebres artistas plásticos surrealistas do século XX, o suíço Hans Rudi Giger.

Giger tornou-se mundialmente famoso pelo seu trabalho no filme *Alien* (1979) realizado por Ridley Scott, tendo-lhe este valido um Óscar em 1980². Sobre a relação entre Lovecraft, Giger e esta obra cinematográfica debruçar-nos-emos mais à frente, pois algumas das ligações mais importantes e evidentes entre o trabalho de Lovecraft e a nossa cultura popular contemporânea encontram-se aí. O seu quarto livro, *Necronomicon*, seguido de *Necronomicon II* em 1985, contribuiu também grandemente para o seu sucesso e fama. O artista desenhou, igualmente, algumas capas de discos para bandas como, “Emerson Lake and Palmer” e “Blondie”, para além de colaborações em filmes recentes, como é o caso de *Species* (1995). Trabalhando, sobretudo, com aerógrafo e dono de uma técnica única, os seus quadros apresentam paisagens surrealistas povoadas de estruturas e criaturas “biomecânicas”, com corpos e máquinas numa relação próxima, resultando daí um verdadeiro hibridismo homem-máquina.

² Ver Anexo, Fig. 1, p. 190

Para além de Lovecraft, outras influências fortes no seu trabalho foram Salvador Dalí e Timothy Leary. Tal como Lovecraft, atormentado por pesadelos que transpunha inúmeras vezes para o papel, também Giger transportou algumas das obsessões nocturnas para as suas telas, considerando mesmo esse processo como uma forma de terapia. De forma mais prática, a influência do cavaleiro de Nova Inglaterra manifesta-se em Giger na menção do famoso livro obscuro (ficcional e criado pelo escritor), *Necronomicon*. A utilização deste título por parte do artista suíço ajudou a perpetuar o mito de que este livro, de facto, existe e que teria sido mantido pelo próprio Lovecraft. Este é um exemplo claro, ainda que algo caricato, do impacto da sua escrita. Existe, como visto anteriormente, uma multiplicidade de “teorias da conspiração” acerca do obscuro livro, o que tem ajudado à sua perpetuação no seio da cultura popular. Para este autêntico mito urbano terá também contribuído a elaborada história que Lovecraft criou à volta do mesmo e a sua inclusão em vários dos seus contos, juntamente com outros volumes proibidos. É o caso de *De Vermis Misteriis*, criado por Robert Bloch e *Unaussprechlichen Kulten* de Robert E. Howard (1906-1936), só para dar alguns exemplos. O próprio Giger contribuiu para a manutenção desse mito, ao escrever no “seu” *Necronomicon*:

The Necronomicon is one of the most esoteric magic books. This work, which has only survived in a few incomplete copies in inaccessible places, can lead to devastating results in the wrong hands. Written down by the legendary Abdul Alhazred, it supposedly tells of events which happened in the grey mists of prehistory, and contains illustrations of sinister forms of life which lurk in the depths of the earth and the sea, waiting until the day when they will destroy humanity and assume dominion over the world. Necronomicon, freely translated, means the types or masks of death, a museum of the most fabulous abominations and perversions. The famous writer H. P. Lovecraft was the first to mention this work, in his Cthulu mythology. Many science fiction and fantasy writers have repeatedly mentioned this work but it is only now, in Giger's Necronomicon, that it has become reality for the first time. (Giger, 1991: 1).

O trabalho desenvolvido por H. R. Giger confronta-nos, por um lado, com um hibridismo diferente do lovecraftiano, uma vez que os elementos inter cruzados nas suas figuras não compreendem elementos marinhos e mescla de diferentes elementos raciais como na obra do escritor norte-americano. O artista suíço cruza, isso sim, elementos humanos com elementos mecânicos resultando, em muitos casos, num grotesco

simultaneamente atraente e repulsivo, mas perfeitamente de acordo com o nosso tempo, em que o “interface” entre o homem e a máquina é cada vez mais comum, necessário e em muitos casos visto como desejável. As consequências dessa fusão quase total poderão ser a miscigenação, a perda de identidade e a consequente decadência daquilo que nos torna humanos, sendo possível mantermos um diálogo com as inquietações de Lovecraft. Em ambos os casos a espécie humana parece ceder à tentação. No caso de Giger a cedência parece ser à tecnologia e às suas vantagens inerentes, resultando daí um híbrido terrivelmente eficaz, com semelhanças em relação aos insectos e aos seus comportamentos mecânicos e desprovidos de emoção ou culpa.

No caso de Lovecraft, a cedência reside na desvalorização da tradição e dos seus valores, sendo a mesma um motivo de receio de decadência cultural, social e até genética. A esse propósito, é possível estabelecer uma relação entre a baleia branca de Melville em *Moby Dick* e a criatura alienígena do romance *Alien* de Alan Dean Foster, materializada para o cinema pelo artista plástico suíço.

Em *Terror na Literatura Norte-Americana*, Maria Antónia Lima refere o seguinte, acerca de uma tradição na confrontação com o mal, já presente em quatro autores canónicos, tais como Charles Brockden Brown, Hawthorne, Melville e Poe:

As suas obras poderão entrar em diálogo com o romance *Alien* (1979) de Alan Dean Foster, pois, em tudo semelhante aos efeitos de desumanização provocados pela Revolução Industrial do séc. XIX, a ameaça alienígena pode ser, na nossa época, a mais eficaz metáfora para a perda de humanidade, obrigando o indivíduo ao confronto com o seu “dark side”. A aventura marítima cede lugar à viagem espacial e o monstro marinho transforma-se num ser extremamente resistente e violento que desafia todas as normas da biologia tradicional possuindo uma anatomia biomecânica como se tivesse origem no cruzamento entre o animal e a máquina (Lima 2008: 24-25).

Através de um simbolismo perturbador e da inclusão de elementos tecnológicos que nos remetem para a modernidade, Giger alcança uma dimensão verdadeiramente actual, ao mesmo tempo que lida com inquietações que vão para além da contemporaneidade.

Esta característica aproxima-o de Lovecraft, na medida em que este autor também lança mão de recursos modernos, tais como a utilização de uma argumentação lógica, aparentemente científica, na construção dos seus contos mais significativos. Face a um público cada vez mais conhecedor, crente na Ciência e descrente da religião,

Lovecraft criou as condições para que ao público seu contemporâneo não fosse exigido um exagerado grau de “willing suspension of disbelief”, obtendo uma actualidade marcante, ao mesmo tempo que desvinculava o leitor de conceitos absolutos de Bem ou Mal. Este carácter relativista, próprio do século XX, no qual a religião perdeu, indiscutivelmente, alguma parte do seu poder, no seio das sociedades ocidentais é partilhado por Giger e presente nos hibridismos dos seus quadros e restantes obras de arte. Na introdução de *H.R. Giger's Necronomicon*, Clive Barker, autor da mesma, refere-se com acuidade a este mesmo aspecto:

There is no spurious attempt at a moral drama here. Giger is too fine and too subtle an artist for petty theatrics. The ugly do not devour the beautiful, nor the corrupted trodden underfoot by the whole. Instead a system of transformations is presented to us: the exquisite and the deformed, the rotting and the sweet all dissolved in Giger's imagination, their forms endlessly folding into one another. Bodies become steel or stone; stone in turn melts into pliant, silken flesh. Rather than being obliged to interpret these interwoven images as symbols of Good and Evil, we are invited to make our own judgements – or refrain from judgement entirely – based on the power they have on our individual psyches (Giger 1991: 3).

Tal como o quase total desprendimento em relação à religião, particularmente no que diz respeito ao imaginário e à moral judaico-cristã, é uma das características definidoras de Lovecraft e da sua obra, sobretudo aquela associada ao “Cthulhu Mythos”, também a impossibilidade de leitura da obra artística de Giger à luz dessa mesma moral é algo que o define. Clive Barker reforça esta característica do artista plástico suíço como algo que o distingue de outros artistas influentes, seus predecessores, mas que o une a artistas e, neste caso, ao escritor de Providence. O facto de Lovecraft pertencer temporalmente ao início do século recentemente terminado, só atesta como neste aspecto estava à frente do seu tempo:

In this sense, though Giger surely has one of the most original visions in late twentieth century art, he belongs in a long and rich tradition. Artists working in radically different styles have chosen to use the mythological iconography (sometimes Judaic-Christian; more often, not) as a starting place for a very personal journey into the subconscious.

One thinks of John Martin's apocalyptic Biblical paintings; of Gustave Moreau's bejewelled classical scenes; of Fuseli's erotically charged dramas, or of

Matthias Grünewald's grim, pré-sadean studies in suffering. But whereas all of the above were so placed in history as to be prisoners of one metaphysic or another, the late twentieth-century, faithless as it is, frees its artists of such strictures (idem: 3).

Outras ligações são possíveis de estabelecer entre H. R. Giger e H. P. Lovecraft, particularmente no que respeita ao cinema, uma vez que o conto *At the Mountains of Madness* apresenta notórias semelhanças com o argumento de *Alien*. Como já anteriormente referido, Giger foi o autor dos cenários e da própria criatura alienígena na adaptação cinematográfica da obra de Alan Dean Foster, ele próprio um leitor e admirador da obra lovecraftiana.

Essas ligações serão trabalhadas ulteriormente, uma vez que a temática deste filme e das suas sequelas se encontra ligada ao próximo tópico a ser analisado, sendo estas películas imprescindíveis para explicar a propagação de vários conceitos do autor de Nova Inglaterra pela cultura popular contemporânea. Igualmente comum ao escritor e ao artista plástico é o carácter relativamente polémico das suas obras e posições assumidas nas suas opções estéticas, não obstante as personalidades de ambos assumirem características diametralmente opostas. Reconhecidamente conservador nas suas convicções e valores, Lovecraft dificilmente reconheceria valor na obra de Giger, sobretudo aquela que lida com o corpo humano de uma forma mais explícita, nem compactuaria com a atitude caracteristicamente boémia de Giger perante a vida. A recatada e quase anónima vida de Lovecraft poderá constituir prova suficiente para que possamos retirar essa conclusão. Contudo, os pontos em comum surgem nos locais e nas circunstâncias mais estranhas e estaremos, porventura, perante um desses casos.

Para além das controversas posições ideológicas assumidas durante determinada parte da vida por Lovecraft, extensivamente evocadas por muitos autores e críticos e utilizadas como pretexto para segregar a sua obra, o aspecto mais polémico da mesma reside na sua linguagem peculiar. Não sendo fácil de caracterizar, esta poderá ser descrita como ricamente adjectivada, utilizando arcaísmos, apelidada de “barroca”, simultaneamente vaga e precisa na descrição dos acontecimentos e dos horrores, como teremos oportunidade de nos debruçarmos mais à frente nesta dissertação.

Furtando-se aos cânones mais clássicos do que normalmente é entendido como a arte de bem escrever, a escrita de Lovecraft é absolutamente polarizadora, dividindo claramente o público e a crítica em facções, por vezes, ferozmente opostas. Não é uma

característica incomum entre os autores de culto e, nesse capítulo, nem Lovecraft, nem Giger constituem exceções. Para S. T. Joshi, a peculiaridade da escrita lovecraftiana é, precisamente, um dos segredos do seu êxito póstumo, embora reconheça a não-conformidade com os cânones literários e com o meio académico mais tradicionalista:

The aspect of Lovecraft's work that has caused the most controversy is his style – termed, by his critics, «turgid», «artificial», «verbose», or «labored», as the case may be. Again, it is a matter of taste and preference (Joshi 1996: 652).

Contudo, Joshi defende, igualmente, que quase todos os bons autores não são fáceis de ler. Desenvolvendo esta ideia, o crítico aponta:

Of course it is a somewhat heavy style for those who are not used to verbal and atmospheric richness... Those who call Lovecraft «verbose» because of this density of style are antipodally wrong: in fact, this density achieves incredible compactness of expression... There is rarely a wasted word in Lovecraft's best stories, and every word contributes to the final outcome (idem 653).

Os quadros de Giger aproximam-se da escrita do autor americano na sua riqueza de pormenor, na saturação da tela com pormenores em número incontável. A textura quase chega a ser perceptível aos restantes sentidos e não apenas à visão. A peculiaridade da sua técnica, sobretudo quando emprega o aerógrafo, a riqueza e número dos símbolos empregues, para além dos temas escolhidos, garantiram-lhe um espaço próprio e que irá, decerto, perdurar. No entanto, essas mesmas características grangearam-lhe, igualmente, o desagrado e a polémica que sempre o acompanharam. O próprio Giger fala na primeira pessoa sobre algumas das críticas mais frequentemente apontadas à sua obra, concretamente aquela realizada com a ajuda do aerógrafo: “Most of the critics, who liked my *Passages*, were horrified by this «overloaded, baroque Kitsch» and saw the drawings as a retrograde step towards a stale kind of Surrealism” (Giger 1991: 18). O total preenchimento das superfícies que pinta é reconhecido pelo próprio como uma espécie de obsessão e passa a ser, como já foi referido atrás, uma das suas imagens de marca. Numa rara explicação do seu processo criativo, o artista suíço deixa bem claro este aspecto:

Usually I lie on my bed, reading, daydreaming, leafing through art catalogues and listening to music. I remain in a state of nervous excitement, hoping to find the resolution to start work. I put off the decision again and again, and this may go on for days. But once I have started, I am so disturbed by the white surface in front of me that I have to work continually until everything is covered (Giger 1991: 76).

Reforçando a posição expressa pelo próprio autor, James R. Cowan, comentando a obra do artista plástico suíço acrescenta:

Upon studying a Giger painting, one notices there is virtually no unused space. Every corner of canvas is covered in detail. Agonizing detail. Such works require an almost masochistic devotion to one's art. They are no-compromise attacks on white paper (Giger 1991: contracapa).

Desta forma, surge perante nós um padrão comum ao escritor e ao artista plástico, que nos insinua que as relações entre os dois estariam “inevitavelmente” destinadas a acontecer. Não deixa de ser curioso verificar como ambos foram, durante muito tempo, olhados de soslaio pela crítica e pelos meios académicos e sejam olhados actualmente como expoentes do Gótico e do Fantástico, deixando uma marca indelével na cultura ocidental contemporânea.

Através de adaptações ao cinema de obras que podem ser traçadas até ao escritor americano, Giger deixou impressa na sétima arte um imaginário e um visual que ainda hoje serve de referência e que redefiniu todo um género cinematográfico, deixando a sua marca na mente de um número de pessoas que poderá chegar aos milhões. É um claro exemplo de como dois artistas, separados por diferentes gerações, se interligam e alcançam uma enorme capacidade de influenciar, embora a um nível, muitas vezes insuspeito.

5.2 - John Carpenter e *In the Mouth of Madness* – Uma Degenerescência Global

Sobejamente conhecido do público em geral, John Carpenter confessa-se um admirador da obra de H. P. Lovecraft, chegando a qualificá-lo de “inigualável”.

Múltiplas relações, mais ou menos directas, são possíveis de estabelecer entre a carreira de Carpenter e a obra de Lovecraft, sendo algumas delas trabalhadas posteriormente.

Apesar da intencional semelhança com o título da novela *At the Mountains of Madness* já referida anteriormente, o argumento deste filme realizado por John Carpenter não é directamente inspirado por ela. Considerado pelo realizador como o terceiro e derradeiro filme da, por si denominada, “Apocalypse Trilogy” (os outros dois são *The Thing* e *Prince of Darkness*), *In the Mouth of Madness* (1995) não é um filme de fácil visionamento e compreensão, em parte, pelo “pastiche” que é feito com uma série de elementos lovecraftianos e com o intencional direccionamento para um público conhecedor deste género. Alguém pouco ou nada familiarizado com a obra de Lovecraft ficará, de certa forma, limitado a uma leitura superficial de tudo o que nos é dado a ver.

O filme é visto em analepse através dos olhos de um investigador de seguros à beira da loucura, desde logo uma característica típica de muitos contos do mestre de Providence. Aliás, se recuarmos mais, veremos que também era uma característica de Poe, ao fazer-nos duvidar da fidedignidade do narrador (lembremo-nos de “The Tell-Tale Heart”).

O investigador de seguros, interpretado por Sam Neill, é confiado com a missão de descobrir o paradeiro de um escritor de livros de terror chamado Sutter Cane que, de acordo com uma das personagens, “vende ainda mais livros que Stephen King”. Ao longo da sua busca, o investigador irá deparar-se com terríveis experiências em que a realidade se confunde com a ficção. Sendo levado pela sua busca à estranhíssima cidade de “Hobb’s End”, John Trent, assim se chama a personagem, verificará que tudo aquilo que Sutter Cane escreve é transformado em realidade. Essa capacidade é-lhe conferida por criaturas aprisionadas numa outra dimensão e que poderão voltar a dominar a Terra, uma vez que os seres humanos já não consigam distinguir a realidade da ficção. Um dos temas centrais desta película reside, precisamente, na fusão entre a realidade e a ficção. O conceito chega ao seu clímax, quando o protagonista se apercebe que, ele próprio poderá ser uma personagem criada por um autor, não tendo qualquer verdadeiro controlo sobre as suas decisões. A película constitui também uma paródia sobre o próprio cinema e literatura de terror, claramente hiperbolizando os possíveis efeitos perniciosos, que este tipo de leitura ou de visionamento poderia, eventualmente, originar.

Os efeitos são aqueles que os detractores do Gótico habitualmente apontam, nomeadamente o apelo à violência e a alienação dos leitores e espectadores,

precisamente as consequências que os receosos pela degenerescência cultural e social mais temem.

Em consonância com estes temores, são abundantes as cenas de caos e violência generalizada, juntamente com deformações e mutações grotescas nas pessoas enlouquecidas, ao melhor estilo, se nos for permitido dizê-lo, do “Innsmouth Look”. Com este filme, John Carpenter pretendeu homenagear aquele que, segundo ele, foi “the 20th century's dark and baroque prince”. São, por isso, numerosos os elementos lovecraftianos que desfilam perante os olhos do espectador. Alguns dos mais evidentes são os títulos dos livros de Sutter Cane. Entre estes encontramos: “The Haunter Out of Time”; “The Hobb’s End Horror”; “The Thing in the Basement”; “The Whisperer in the Dark”, entre outros. São evidentes as semelhanças destes títulos com, respectivamente: “The Shadow Out of Time”; “The Dunwich Horror”; “The Thing in the Doorstep” e “The Whisperer in the Darkness”³. Uma das personagens, Mrs. Pickman, proprietária do hotel em “Hobb’s End”, é uma clara referência ao conto “Pickman’s Model”, sobretudo, porque associado à personagem está um quadro pendurado no “lobby” do hotel e que revela figuras mais grotescas à medida que se olha para ele. Nessa tela vislumbram-se os “obrigatórios” tentáculos viscosos, uma das imagens de marca do autor. Numa das cenas visualmente mais marcantes, vemos John Trent a fugir de uma horda de “Old Ones” ao longo de um túnel inter-dimensional. Os seres provinham de uma ruptura no tecido espacio-temporal e estavam prestes a penetrar na nossa própria dimensão, tal como nos contos “The Call of Cthulhu” ou “The Dunwich Horror”.

O clima de paranóia e de insanidade é crescente no filme, chegando ao ponto de o protagonista preferir a “segurança” da sua cela no hospital psiquiátrico, a ter de enfrentar o caos generalizado no exterior, porventura uma metáfora para a própria vida do escritor de Providence, uma vida que, em determinados momentos, foi de reclusão e de auto-isolamento face a um mundo que o desagradava em múltiplos aspectos. A pertinência em referirmos *In the Mouth of Madness*, nesta dissertação, não reside tanto no sucesso comercial que esta película obteve, mas antes no estatuto de culto que tem vindo a obter junto dos fãs do género, contribuindo dessa forma para perpetuar algumas das ideias centrais da obra lovecraftiana, não de uma forma simplista e próxima do cliché fácil, mas antes de forma a causar perplexidade ao espectador, o que também poderá explicar parcialmente o relativo insucesso nas bilheteiras. Lovecraft e muitos dos

³ Ver Anexo, Fig. 2, p. 190

seus conceitos centrais não são facilmente transponíveis para o cinema, por uma multiplicidade de razões, entre as quais reside a própria estranheza e complexidade dos mesmos, criando dificuldades técnicas difíceis de ultrapassar. Charles P. Mitchell, autor do livro *The H. P. Lovecraft Complete Filmography* sublinha algumas dessas dificuldades:

HPL's works are notoriously challenging to translate into films, which is one reason why truly outstanding pictures have been so rare in Lovecraft films. First, there is the problem of finances. To create even a portion of some of Lovecraft's most impressive moments, the vast Cyclopean cities, the massive temples and labyrinths, not to mention the loathsome and completely alien presence of the Old Ones, would require an enormous special effects budget that would make it nearly impossible for the films to be profitable. In the past, it would have been difficult for such effects to be convincing. Now however, with sophisticated computer techniques, this is no longer the case, yet the high price tag is still an obstacle. (Mitchell 2001: 7).

Reportando-se especificamente ao *Cthulhu Mythos*, Mitchell refere ainda que a pseudo-mitologia criada por Lovecraft é complexa, não sendo imediatamente assimilada pela generalidade de um público não familiarizado com Lovecraft. As noções inerentes ao *Mythos* poderão ser fascinantes e cativantes, mas na brevidade da duração de uma película cinematográfica e sem uma considerável dose de “willing suspension of disbelief”, a adaptação ao cinema será consideravelmente difícil.

Outro obstáculo a ser vencido reside no facto de a maior das obras do escritor norte-americano não possuírem protagonistas femininos e os protagonistas masculinos serem pacatos intelectuais ou estudiosos, sem qualquer pretensão de heroísmo ou dotes físicos. Não é fácil conseguir que a generalidade do público se identifique com indivíduos habitualmente associados a uma elite intelectual. Segundo Mitchell a adaptação de um conto lovecraftiano ao cinema necessitará de cativar a simpatia do público, algo que poderá ser conseguido com a introdução de personagens representativas do cidadão comum, que recorrem à ajuda destes intelectuais para os ajudarem no enfrentar de uma qualquer ameaça.

Nesta obra, Mitchell consegue enunciar a quase totalidade dos principais obstáculos à realização de um filme baseado numa obra de Lovecraft. Perante tantas dificuldades, não admira, pois que a sua obra sofra uma espécie de “maldição” que a impede de penetrar ainda mais profundamente no interior da cultura popular. Na quase

impossibilidade de realizar um filme competente, directamente inspirado num dos seus contos ou novelas, as películas que obtiveram mais sucesso no veicular de algumas das ansiedades do escritor, foram aquelas que apenas indirectamente se basearam nos seus escritos. No seguimento desta dissertação teremos oportunidade para continuar a reflectir um pouco sobre aquelas que poderão ser as mais significativas, sob o ponto de vista da sua boa execução e do seu impacto junto do público em geral.

Capítulo 6 - Paradoxos Lovecraftianos e os Seus Reflexos

6.1 - O Medo do Conhecimento

O medo do conhecimento é um dos temas recorrentes da Literatura Gótica, presente em inúmeras variáveis, mas mais visível desde que o terror se associou, de alguma forma, àquilo que poderemos considerar como ficção científica. A obra mais emblemática do terror associado ao medo do conhecimento e da Ciência será, sem grande contestação, *Frankenstein – The Modern Prometheus* de Mary Shelley, verdadeiro símbolo das consequências resultantes da ambição humana exacerbada, a que se seguiram inúmeras outras obras, todas elas retomando de alguma maneira o tema, mas reflectindo as diferentes tonalidades resultantes das ansiedades específicas de diferentes épocas.

Lovecraft não escapará a este tópico central na literatura do terror e o mesmo irá constituir uma das chaves para o sucesso que obteve postumamente, bem como para o perdurar da sua obra no presente. É o carácter paradoxal de um homem que pretendia sustentar os frutos da sua imaginação em factos inegáveis comprovados pela Ciência, mantendo-se actualizado e atento às mais recentes teorias como a da relatividade, mas que, ao mesmo tempo, compreendia os limites dessas mesmas descobertas científicas, tomando consciência dos perigos de um excessivo racionalismo e daquilo que uma busca excessiva pelo conhecimento poderia acarretar. É uma temática recorrente na literatura gótica, mesmo naquela que aparece miscigenada com a ficção científica, como é o caso de algumas obras de H. G. Wells. Tal como o cientista de *The Time Machine*, que luta toda a vida para estudar e conhecer o futuro, desejando depois desesperadamente voltar ao presente, também as personagens lovecraftianas desejam nunca terem vislumbrado aquilo que se escondia sob uma realidade aparente. Simultaneamente, toda a atenção e curiosidade do senhor de Providence pelo que é moderno conviviam com um apego pela tradição e com valores há muito caídos em desuso na contemporaneidade de Lovecraft. Esta sua última característica tê-lo-á levado a afirmar, numa sua carta a Reinhardt Kleiner, que teria nascido duzentos anos mais tarde, ou seja, deveria ter vivido por volta de 1715. Este carácter paradoxal irá conferir algumas das características mais originais à sua obra.

O receio da Ciência manifesta-se nas suas obras mais importantes de várias formas: uma das mais evidentes é o evidente paralelo que faz entre os “Old Ones” e a nossa própria civilização. Esse paralelo é mais evidente na sua novela *At the Mountains of Madness*, na qual apresenta uma poderosíssima civilização, autora das enormes construções encontradas por uma expedição à Antártida e que caminhou para o seu fim devido à utilização desmesurada e descontrolada daquilo que poderia ser o equivalente às máquinas utilizadas por todos nós. Essas “máquinas” seriam as criaturas conhecidas como “shoggoths”, as quais foram paulatinamente evoluindo, acabando por se rebelar contra os seus senhores e destruindo-os.

Outras metáforas acerca de conhecimento proibido abundam. Por exemplo, no anteriormente referido “The Dunwich Horror”, livros proibidos como o *Necronomicon* são utilizados para o despertar de novas realidades, acedendo a outras dimensões, assim como podem ser utilizados para travar essas mesmas ameaças, numa clara evocação da ciência como uma faca de dois gumes. Esta ansiedade vulgarmente expressa pelo Gótico encontra, como tem sido demonstrado, terreno fértil no século XX e no presente século. Os cem anos anteriores foram férteis em demonstrar como a Ciência, mesmo aquela considerada mais pura por se encontrar num domínio mais teórico, foi pródiga em fornecer artefactos capazes de uma destruição inaudita.

O início deste século também foi capaz de demonstrar como objectos do quotidiano, aparentemente inofensivos, podem ser convertidos em armas mortíferas. Não admira pois que, explorado nesta perspectiva, o Gótico continue a falar-nos num tom perfeitamente audível e pertinente, fazendo eco das preocupações mais prementes da sociedade ocidental.

Numa sociedade cada vez mais voltada para a tecnologia, não é de admirar que uma grande parte das ansiedades gravite à volta da mesma. A morte precoce de Lovecraft não lhe permitiu testemunhar a Segunda Guerra Mundial, nem a transformação do mundo nos anos subsequentes, fruto dos avanços tecnológicos impulsionados pela guerra, mas os seus escritos mais significativos enquadraram-se perfeitamente numa sociedade condenada a viver com o medo de um holocausto nuclear. Pela primeira vez na História, pareceu absolutamente plausível que o Homem poderia desaparecer da face da Terra. Num mundo mergulhado na Guerra Fria, viveu-se na incerteza do amanhã, face a acontecimentos que ultrapassavam o comum dos cidadãos.

Os mesmos iriam transformar-se em simples peões deste imenso xadrez geopolítico. Subitamente, a noção de seres como os “Old Ones” e o seu imenso poder, capaz de fazer desaparecer a Humanidade num ápice, não deveria parecer tão descabida aos olhos de um leitor. Para os leitores americanos, bem como para os leitores da maior parte do mundo ocidental (afinal a grande maioria dos leitores de Lovecraft), a ameaça soviética poderia ser entendida como externa, quase cósmica, não obstante a eterna paranóia explorada pelos políticos americanos e por Hollywood em relação a possíveis inimigos comunistas infiltrados.

Finda a Guerra Fria, a ameaça tecnológica não desapareceu, antes se multiplicou, afigurando-se onnipresente e muito mais insidiosa. É verdade que determinadas ameaças são, hoje em dia, percebidas de uma forma mais interior, partindo do seio dos nossos próprios lares e dos gestos mais quotidianos e insignificantes, mas continua a ser perfeitamente válida a noção de que o conhecimento pode estar a voltar-se contra nós, por exemplo, quando olhamos para as consequências que o desenvolvimento tecnológico originou no nosso planeta e nos sentimos impotentes face à dimensão dos acontecimentos.

Perante isto, também não é raro encontrar um saudosismo semelhante àquele que atribuímos ao autor em análise, uma vez mais demonstrando toda a pertinência que a sua escrita continua a deter. Essa nossa noção é ainda reforçada quando verificamos que algumas das obras cinematográficas mais emblemáticas e que maior impacto causaram junto do imaginário colectivo contemporâneo provêm de forma mais ou menos directa da sua produção literária.

6.2 - O Passado Paradoxal de H. P. Lovecraft

Tal como em muitos outros aspectos da sua vida e obra, também a relação do autor com o Passado não deixa de apresentar aspectos contraditórios. Tratando-se de um autor que apresenta uma escrita que poderíamos entender como híbrida entre o Gótico e a ficção científica, resulta curioso verificar como as suas intrigas incidem, não poucas vezes, em acontecimentos remotos, muitos deles antecedendo a própria existência da Humanidade.

O facto de se tratar, igualmente, de Literatura Gótica torna a relevância do Passado menos estranha, mas tratando-se de um autor que, por diversas vezes, afirmou identificar-se de alma e coração com um passado clássico, não deixa de ser curiosa a associação dos maiores males e ameaças à Humanidade a esse espaço temporal. Ao mesmo tempo, o Presente irá ser sinónimo de decadência e degenerescência cultural, social e até genética, não existindo um espaço temporal onde nos possamos sentir seguros.

Desde a juventude, Lovecraft centrou algumas das suas maiores preocupações literárias e filosóficas na vastidão do Tempo, sobretudo na incomensurabilidade do Passado, como manifesta nesta sua missiva dirigida a colegas do jornalismo amador:

Space and time have always existed and always will exist. This is the only legitimate axiom in all philosophy. And we are able to see that not only humanity but all other forms of organic life as well are mere innovations; unless, perchance, previous and unknown universes have flourished and perished in the irretrievable recesses of the incomprehensibly remote past. Our human race is only a trivial incident in the history of creation (Lovecraft, ed. Joshi 2000b: 53-54).

No capítulo respeitante aos autores precursores de Lovecraft, traçámos uma linha directa entre o mesmo e Arthur Machen, autor que também conferia ao Passado um papel determinante na forma como influencia o Presente. Em Machen, tal como em Lovecraft, o Passado recusa-se a permanecer imóvel. Ainda que os acontecimentos estejam aparentemente enterrados sob o peso dos séculos, ou até dos milénios, este poderá ressurgir a todo o momento.

Tal como o Exterior, o alienígena e o conhecimento proibido, também o Passado tem potencial para provocar um terror cósmico, porque a sua dimensão é imensa e desconhecida na sua quase totalidade, engolindo os desafortunados que se deparam com o mesmo quando este irrompe de forma dramática no Presente.

Este intercruzamento temporal é também uma forma de “crossing of boundaries”, típico do Gótico e comparável ao hibridismo dos corpos, presente, por exemplo, nas criaturas monstruosas. Atrever-nos-íamos a dizer que, a vertigem provocada pelas imensidões temporais, postas em perspectiva por Lovecraft, são susceptíveis de provocar mais terror do que os hibridismos presentes nos “Old Ones” ou nos humanos miscigenados.

A imensidão do tempo, tal como nos é posta em perspectiva por Lovecraft faz-nos sentir, enquanto Humanidade, ínfimos e insignificantes, destruindo qualquer ilusão que permanecesse acerca da importância que possamos ter enquanto indivíduos, ou enquanto sociedade. São, sobretudo, os protagonistas lovecraftianos que dão voz a este mesmo desespero:

It was the end, for whatever remains to me of life on the surface of this earth, of every vestige of mental peace and confidence in the integrity of nature and of the human mind. Nothing that I could have imagined... would be in any way comparable to the demoniac, blasphemous reality that I saw – or believe I saw (Lovecraft 1994: 454).

Não se pense, contudo, que os efeitos do Passado no Presente resultam de um conjunto de acontecimentos predefinidos. Sabendo da posição de Lovecraft em relação à religião e a quaisquer noções de Destino, tal ideia seria mais um paradoxo. Na verdade, os efeitos vindos do Passado fazem-se sentir concretamente através de uma relação de causalidade. Na ficção deste autor, os erros cometidos no Passado e os seres poderosíssimos que dominaram o planeta nesses tempos remotos imiscuem-se no assuntos do Presente, perturbando quaisquer noções veiculadas pela religião e também pela Razão, de que este é um mundo *de* e *para* o Homem. Como já vimos anteriormente, qualquer sentido teleológico é liminarmente refutado pela ficção lovecraftiana. O Passado pode manifestar-se no Presente através da memória, incluindo a memória genética (lembremo-nos da herança genética do protagonista de “The Shadow Over Innsmouth”), de sonhos, de heranças materiais (“Rats in the Walls”), do contacto com livros antigos e malditos, ou, como é mais frequente, através do simples acaso.

O já mencionado conto “The Shadow Over Innsmouth” perfila-se como um dos melhores exemplos para exemplificar o ponto de vista aqui defendido. Não pretendendo relembrar o argumento, diremos apenas que o leitor começa por se identificar e estabelecer empatia com um protagonista que se esforça e luta para que não caia nas mãos dos seres híbridos provindos da decadente e condenada cidade de Innsmouth. Atipicamente em Lovecraft, somos confrontados com um homem de acção que demonstra um surpreendente vigor físico na fuga aos habitantes da sórdida cidade. Perante o horror e a repulsa demonstrados em relação aos seus perseguidores, dificilmente poderia o leitor adivinhar que o próprio protagonista se iria transformar

num deles, fruto de actos cometidos no passado pelos seus antepassados, os quais também se miscigenaram com os “Deep Ones”. O leitor sente-se ainda mais atraído, uma vez que a personagem principal abandona todas as intenções iniciais de suicídio perante a sua progressiva metamorfose, para depois encarar a ideia da transformação com agrado, atitude reveladora de uma perda da sua humanidade. O Passado irrompe, uma vez mais, na forma de uma herança genética, estilhaçando quaisquer pretensões que a sua humanidade aparente pudesse ter.

O esforço anteriormente levado a cabo pelo protagonista revela-se ter sido em vão, tal como as tentativas levadas a cabo pelas autoridades no sentido de destruir o recife, local de encontro das criaturas marinhas. Apesar do considerável poder militar empregue, estas medidas não irão impedir a provável propagação e eventual domínio dos seres marinhos, eliminando a espécie humana. Este é um retomar de um tópico recorrente no Gótico, o tópico dos “sins of the fathers”, herança de origem eminentemente puritana, tal como a origem familiar do próprio Lovecraft, embora o fosse do ponto de vista genealógico e não ideológico (pelo menos no respeitante à religião). Não obstante a falta de uma originalidade absoluta, Lovecraft consegue dar uma nova roupagem a este tema e, sobretudo, actualizá-lo para o século XX.

Como já vimos, Lovecraft acreditava que, para ser credível, o Gótico não se poderia valer da utilização do sobrenatural como até então era habitualmente empregue. Para um mundo cada vez mais afastado da religião, a herança genética resulta bem mais credível do que uma tradicional maldição de família. Lovecraft compreendeu que, para ser eficaz, o Gótico teria de evoluir, tal como o leitor igualmente evoluiria. Vivendo a sua idade adulta e o seu período mais criativo no período entre as duas guerras mundiais, Lovecraft testemunhou algumas das mais importantes descobertas científicas, as quais moldariam o seu espírito e, consequentemente, a sua ficção. Infelizmente para o autor americano, a generalidade do público consumidor de “pulp fiction” não estava ainda suficientemente preparado para um Gótico rompedor de algumas convenções, como era o de Lovecraft. Não será incorrecto dizer que, neste, como em outros aspectos, Lovecraft estava claramente à frente do seu tempo.

A actualização que Lovecraft faz a este tradicional tópico gótico ecoa no sentimento actual de que muitos erros e irresponsabilidades cometidas pelo Homem serão mais cedo ou mais tarde sentidos por todos nós.

Catástrofes como o desastre de Chernobyl, cujas consequências são e serão sentidas por esta e por múltiplas gerações depois desta, ou decisões políticas erradas que

favoreceram aqueles que são hoje vistos como terroristas são, no nosso tempo, exemplos claros do elevado preço que já pagamos e um aviso claro para um preço inoportável que ainda poderemos vir a pagar num futuro próximo. Os actos cometidos no Passado não se furtarão a voltar para nos assombrar. A derradeira história de horror do nosso tempo poderá materializar-se nas alterações climáticas provocadas pelos nossos avós, pais e nós próprios e que, indubitavelmente, constituirão um verdadeiro pesadelo para as futuras gerações. A razão de esta e de outras ameaças constituírem material para os nossos pesadelos assenta no facto de conseguirmos percebê-las como reais, absolutamente possíveis e explicáveis pela Ciência, precisamente algumas das características que as ameaças do universo lovecraftiano apresentam.

Ao romper com algumas convenções do Gótico, o leitor de Lovecraft fica imerso num mundo de ameaças que ultrapassam em muito a escala humana, mas que são equiparáveis àquelas que a Humanidade enfrenta hoje no mundo real. Tal só é possível devido à utilização de mecanismos semelhantes àqueles que são empregues para tornar verdadeiro aos nossos olhos o mundo em que vivemos. Extraterrestres em vez de deuses, herança genética em vez de maldições, factos científicos exóticos no lugar de feitiços, factos reais convivendo com factos ficcionais, personagens extremamente cépticas, obrigando a narrativa a recorrer a processos de argumentação elaborados; todos estes elementos constituem uma nova faceta gótica, servindo como um meio de transportar o passado remoto e assustador para o presente, tornando-o assustador e, ao mesmo tempo, credível.

Essa mesma capacidade que Lovecraft possuía de tornar credíveis as hipóteses mais remotas, em conjunto com um tópico que coloca o passado como uma ameaça ao presente, possibilita mais uma associação inesperada, mas capaz de ser estabelecida com a cultura popular ocidental. Uma das contaminações mais inesperadas para a generalidade do público mas, ao mesmo tempo, em linha com as numerosas teorias de conspiração que foram frequentes durante o século XX e no início deste novo milénio (não tão diferente do ambiente *fin de siècle* anteriormente gerado noutras épocas ainda mais remotas), foi a associação do escritor americano com as teorias que defendiam e que tentavam “provar” que a Humanidade teria sido criada por civilizações extraterrestres, num claro exemplo de uma tentativa de fazer com que a realidade se aproximasse da ficção.

Não é objectivo do nosso trabalho debruçar-se exaustivamente sobre as implicações, ou outras associações possíveis de estabelecer entre a obra lovecraftiana e teorias conotadas com um espírito “New Age”, mas não deixa de ser interessante explorar alguns desses aspectos que, sem dúvida, terão contribuído para a popularização do nome H. P. Lovecraft no seio de alguns círculos. Jason Colavito em *The Cult of Alien Gods – H. P. Lovecraft and Extraterrestrial Pop Culture* faz um excelente trabalho a explorar a forma como algumas das ideias, nomeadamente o seu panteão de criaturas alienígenas, foram aproveitadas com a intenção duvidosa de credibilizar tais teorias.

Colavito mostra-se exaustivo no traçar do percurso que levou as ideias centrais do “terror cósmico” do “Cthulhu Mythos” a influenciar um dos principais responsáveis pela disseminação da teoria dos “ancient astronauts”, o suíço Erich von Däniken, autor de, entre outros, *Chariots of the Gods?*⁴, um “best-seller” durante muitos anos, particularmente durante as décadas de 60 e 70 do século XX. Nesse livro, o autor defende que seres extraterrestres teriam chegado ao nosso planeta num passado muitíssimo remoto, criado a Humanidade através de avançadíssimos processos de engenharia genética, construído os maiores monumentos da Antiguidade e deixado a promessa de um regresso. No seio da contestação dos anos 60 em relação a tudo quanto era convencional, a obra do hoteleiro suíço constituiu um tremendo êxito, encorajando numerosíssimos autores a seguir aquele novo filão literário.

Não foi, de facto, um acaso que as ideias de Däniken fossem tão semelhantes à ficção de Lovecraft, algo que ocorreu igualmente a Jason Colavito, durante a sua juventude:

In reading the 1926 story “Call of Cthulhu”, I had a sense of déjà vu. In the story, a young man puts together the pieces of a sinister puzzle linking together a diabolical cult, ancient artifacts, and a blasphemous revelation. (...) Here was von Däniken’s case outlined forty years earlier! How could this be? Initially I ascribed it to coincidence, for surely the ancient-astronaut theory must be true, and therefore this story could not be related. Yet as the years went by, I could not live with the strange and unsettling thoughts that questioned this belief. Eventually I would come to realize that H. P. Lovecraft was the seminal figure in the world of alternative archaeology, and it was from his imagination that nearly all of the strange theories and alternative explanations

⁴ Ver Anexo, Fig. 3, p. 191

were channeled. Lovecraft towered above all the other figures of fact and fiction as the First Cause of the ancient-astronaut hypothesis, and it was from him that all subsequent tales of extraterrestrial gods and lost civilizations came. But this ultimate revelation, this understanding of Lovecraft's place, was a long time in coming. Piece by piece, the puzzle started to fall into place (Colavito 2005: 22).

Com efeito, as semelhanças não eram casuais, nem tampouco Lovecraft era o portador de um manancial de conhecimento esquecido, ou oculto, como alguns autores têm pretendido fazer crer ao longo dos anos. As verdadeiras razões para a popularização de algumas das suas ideias são várias, embora nenhuma destas o sejam. Lovecraft popularizou-se bastante no período do pós-guerra, conhecendo uma expansão inaudita e impensável durante o seu tempo de vida.

Uma dessas razões já foi afluída na Introdução da presente dissertação e prende-se com o meritório trabalho de divulgação realizado por August Derleth e Donald Wandrei, os quais, através da fundação da editora "Arkham House", realizaram um trabalho extraordinário, sobretudo o primeiro, Derleth.

Para além deste amigo e seguidor do escritor norte-americano, já vimos que outros nomes foram decisivos na expansão do seu alcance, nomes como Robert E. Howard, Robert Bloch ou Clark Ashton Smith, membros do chamado "Cthulhu Circle". Estes multiplicaram o impacto do panteão pseudo-mitológico e das ideias por ele veiculadas, ao utilizarem nos seus contos elementos dessa mitologia artificial. Essa utilização era algo que Lovecraft, ainda em vida, retribuía, ao incluir nas suas histórias algumas das figuras ficcionais dos seus seguidores.

Através deste processo em cadeia, foi possível criar um intertexto mutuamente corroborável, conferindo uma aura de veracidade, ou pelo menos, uma maior verosimilhança às suas obras, a qual, aliada a um contexto social, político e científico favorável no período do pós-guerra, viria a assegurar a sua boa receptividade.

Outro factor para a popularização das suas ideias consistiu no feliz acaso de alguns dos seus contos serem publicados em revistas destinadas aos jovens militares destacados na Europa e noutros continentes, expandindo exponencialmente o seu alcance. A França, país com apetência pela literatura fantástica, à semelhança do que anteriormente já tinha acontecido com E. A. Poe, constituiu um terreno fértil para as sementes lançadas por Lovecraft, popularizando-se significativamente por entre terras gaulesas. A popularidade da cultura americana na França do pós-guerra daria também

uma ajuda à receptividade para com o escritor, fazendo com que numerosos autores franceses contactassem com as suas obras e olhassem Lovecraft como um mentor, alguém que detinha um conhecimento alternativo ao convencional.

A ligação mais directa entre Däniken e Lovecraft deu-se através de dois franceses, Louis Pawles e Jacques Bergier, proprietários da revista *Planète*, a qual publicou alguns contos do escritor americano. Subsequentemente, a obra do cavalheiro alto e magro de Nova Inglaterra viria a ser popular entre as camadas mais populares e, em simultâneo, junto da *intelligentsia* francesa, ao mesmo tempo que a crítica literária lhe dedicou vários estudos. O mesmo viria a acontecer com vários círculos franceses dedicados ao conhecimento pseudo-científico e ao esoterismo, apropriando-se de algumas ideias que iriam influenciar o próprio Däniken, responsável em grande parte pela disseminação destas ideias por todo o mundo.

É desta forma simplificada que verificamos como algumas das características mais originais da escrita lovecraftiana entraram no seio da cultura popular ocidental, ultrapassando bastante aquele que será o normal impacto da escrita de um autor, tramformando-se num ícone para um vasto público. Provavelmente, tal não seria possível sem as circunstâncias históricas que permitiram fazer com que tais teorias fossem aceites. Teria de haver um terreno propício para o equacionar de uma história alternativa para a Humanidade. O contexto muito próprio do século XX, particularmente do período do pós-guerra, possibilitou-o.

6.3 - *At The Mountains of Madness* e *Alien* – Descoberta de um Passado Proibido.

At The Mountains Of Madness continua a revelar-se como uma das mais ricas fontes de influências lovecraftianas na cultura popular, uma vez que é possível encontrar diversos ecos, fundamentalmente no cinema e na escrita.

É inegável a projecção que o primeiro filme da saga *Alien* conseguiu no imaginário colectivo, fruto de um argumento bem elaborado, uma realização eficiente de Ridley Scott e graças ao talento do artista plástico suíço H. R. Giger, galardoado com um Óscar pelo seu trabalho nesta obra cinematográfica. Se inquirirmos uma amostra de pessoas jovens e menos jovens, decerto quase todas afirmarão ter visto, ou pelo menos

ouvido falar, na película e, mais pormenorizadamente, na criatura oculta e vista de relance nos cenários escuros e assustadores. O que poderá ser surpreendente para alguns dos fãs deste filme e dos que se seguiram é o facto de poderem ser traçadas múltiplas relações, algumas delas bastante directas com a obra de H. P. Lovecraft.

Confirmando algo já anteriormente referido, de acordo com Charles P. Mitchell, autor do livro *The Complete H. P. Lovecraft Filmography* (2001), é possível dividir a cinematografia inspirada em Lovecraft, algo grosseiramente, em duas partes. A primeira poderá ser atribuída às películas que lidaram ou tentaram lidar com a ficção do autor americano de uma forma directa. Esses filmes retêm, em muitos casos, os mesmos títulos das obras escritas e, infelizmente, contam-se entre aqueles que mais deixam a desejar na sua execução, influenciando um número muito reduzido de espectadores e dando muitas vezes, uma ideia errada daquilo que são as principais ideias por trás da ficção do escritor de Providence.

Algumas das razões para essa incapacidade de fazer passar o terror cósmico para o ecrã, já foram afloradas neste trabalho, mas recordemos algumas, tais como: a dificuldade em criar a necessária “suspension of disbelief”, a dificuldade da identificação do espectador com os típicos protagonistas (pacatos intelectuais, sem quaisquer ambições de aventureirismo), a ausência de cariz sexual nas narrativas, a complexidade de alguns conceitos pertencentes ao “Cthulhu Mythos”, e ainda as dificuldades e onerosidade inerentes à construção de um ambiente com uma magnitude, em muitos aspectos, comparável ao universo criado por J. R. R. Tolkien.

A segunda parte da divisão dessa cinematografia dirá respeito aos filmes com características mais indirectamente imputáveis ao escritor de Providence. É precisamente nesta parte que se incluem os filmes que mais profundamente penetraram no nosso imaginário colectivo e que trazem, ainda que por vezes de forma subtil, a marca do “melhor escritor de terror do século XX”, como Stephen King o considerou. A novela *At the Mountains of Madness* é uma peça central da ficção do cavalheiro de Providence, em particular do seu “Cthulhu Mythos”.

A pseudo-mitologia pertencente à sua derradeira fase de escrita é aquela que, inquestionavelmente, tem captado a atenção de sucessivas gerações de leitores, à qual argumentistas e realizadores contemporâneos não ficaram indiferentes, não obstante as dificuldades em concretizá-la de forma satisfatória no cinema. Terá sido o caso com esta pequena novela, cujos ecos conseguimos encontrar na série de filmes estreada por *Alien* e também em *The Thing* (1982), de John Carpenter, analisado um pouco mais à frente.

Começando pela série de cinco filmes (se nela incluirmos *Alien vs. Predator* de 2004), é curioso verificar que essas repercussões são mais fáceis de encontrar no primeiro e último filmes da série, respectivamente, *Alien* (1979), realizado por Ridley Scott e *Alien vs. Predator*, realizado e escrito por Paul W. S. Anderson, juntamente com Dan O'Bannon, co-autor do argumento de *Alien*. É fácil adivinhar mais relações possíveis de estabelecer, quando verificamos que Dan O'Bannon foi colega de John Carpenter na mesma universidade (USC) e mantém uma relação de amizade com o, por vezes, polémico realizador. As afinidades continuam, na medida em que ambos são confessos fãs de Lovecraft.

Este gosto pelo mesmo escritor é também partilhado por Alan Dean Foster, autor da adaptação para romance do filme de 1979, bem como dos dois subsequentes. Curiosamente, a longa e bem-sucedida carreira deste autor começou em 1968, quando August Derleth (discípulo de Lovecraft e principal divulgador da sua obra) publicou uma longa carta de Foster na sua revista bianual, "The Arkham Collector", seguindo-se a venda de pequenos contos de ficção científica para outras revistas.

Não sendo necessário recordar as linhas mestras de *At the Mountains of Madness*, centrar-nos-emos nos pontos que partilha com *Alien*. Um dos principais tópicos consiste na inesperada descoberta de formas de vida desconhecidas, verdadeira intromissão do exterior no nosso mundo. Na novela, o grupo de pessoas que constituíam a expedição é composto por académicos, especialistas em várias áreas, nomeadamente a Paleontologia, a Arqueologia e a Biologia, entre outras.

A situação é diferente em *Alien*, pois a tripulação da nave espacial "Nostromo" é composta por uma tripulação de "blue-collar workers", um rótulo a que nem Dallas, o comandante, escapa. A excepção à regra é Ash, responsável científico com objectivos bastante diferentes dos do resto da tripulação e, não por acaso, um andróide. Comum a ambas as obras é o facto de as tripulações encontrarem de forma inesperada vestígios de civilizações antiquíssimas, bem como formas de vida alienígena, com consequências nefastas em ambos os casos.

Focando-nos nos vestígios deixados por estas "civilizações", estes constituem uma das mais fortes linhas de aproximação entre as duas obras e também entre estas e *Alien vs. Predator*. Na novela lovecraftiana, a expedição encontra gigantescas e insólitas construções nos cumes da inédita cordilheira montanhosa.

Após uma série de acontecimentos desastrosos, apenas o narrador e um outro membro da expedição restam para poder explorar a imensa cidadela repleta de túneis e

galerias subterrâneas. Nessas catacumbas descobrem numerosos hieróglifos que ilustram praticamente toda a história daquela antiquíssima civilização, bem como as razões que levaram à sua destruição. Os responsáveis parecem ter sido as criaturas protoplásmicas conhecidas como “shoggoths”, inicialmente criadas e utilizadas como escravas pelos “Old Ones”. Escapando ao controle telepático por eles exercido, acabam por se rebelar e destruir os seus criadores.

Outra revelação estarrecedora para as duas personagens é o facto de os hieróglifos indicarem que outra das criações dos antiquíssimos seres parece ter sido uma espécie de símio bípede, com semelhanças com o ser humano. Tal criatura teria sido gerada como uma forma de diversão e, simultaneamente, uma fonte de alimento. É aqui evidente a perspectiva de Lovecraft em relação à espécie humana e que perpassava para as suas obras. Reportando-nos a *Alien*, verificamos que a metade inicial do seu “plot” é muito semelhante. Recordemos que os tripulantes da “Nostromo” são despertados do seu “hipersono” devido à recepção daquilo que parecia ser um pedido de socorro vindo de um pequeno e inóspito planeta, conhecido apenas por “LV 426”. Uma vez lá, chegam demasiadamente tarde à conclusão de que o sinal não era um pedido de socorro, mas sim um aviso para que ninguém se aproximasse.

É constituída uma equipa para investigar aquilo que parece ser uma bizarra nave espacial (concebida, tal como quase todos os outros cenários, por H. R. Giger) e identificada apenas por “The Derelict”⁵. No interior do estranho engenho encontra-se uma enorme figura fossilizada, o aparente piloto daquela estranha e imensa nave. O fóssil apresenta a sua caixa torácica quebrada do interior para o exterior, prenunciando todos os subsequentes acontecimentos. As semelhanças entre a película cinematográfica *Alien* e *At the Mountains of Madness* não são tão evidentes por questões monetárias.

Na verdade, no argumento original, à semelhança do que acontece na novela do escritor de Providence, estava previsto que a improvisada expedição encontrasse mais vestígios civilizacionais, tais como, uma pirâmide repleta de hieróglifos, fornecendo informações acerca do ciclo de vida dos xenomorfos e da sua origem. A própria pirâmide seria uma armadilha pronta a capturar curiosos incautos. H. R. Giger chegou a trabalhar nesse sentido, realizando esquemas e construindo cenários que, infelizmente, não viriam a ser utilizados, criando uma certa lacuna no argumento.

⁵ Ver Anexo, Fig. 4, p. 191

Essa lacuna viria a ser colmatada, de alguma forma, no filme de 2004, *Alien vs. Predator* de Paul W. S. Anderson. Este jovem realizador, fã da série e assumido fã de Lovecraft, criou uma prequela que assenta num conceito fortemente lovecraftiano e particularmente influenciado pela novela aqui em análise. Com efeito, fazendo uso de conceitos de civilizações poderosas e antiquíssimas, que terão contactado e influenciado o Homem, Anderson irá desenvolver o seu argumento, ao partir da descoberta de uma enorme pirâmide debaixo do gelo antártico. Mais uma vez, uma expedição constituída por especialistas de diversas áreas (Arqueologia, Paleontologia, Linguística, bem como de armamento) irá investigar a intrigante descoberta. O líder é Charles Bishop Weyland, interpretado pelo carismático Lance Henriksen. Com esta personagem é feita a ligação com o andróide Bishop de *Aliens* (1986), realizado por James Cameron, bem como ao nome da “Weyland-Yutani”, mencionado ao longo de toda a série de filmes. Com o desenrolar da película, o espectador apercebe-se que, de facto, os humanos até ali atraídos, não foram mais do que marionetas no centro de um jogo entre os “Predators”, que poderemos facilmente fazer equivaler aos “Old Ones” de Lovecraft, e os “Aliens”, aqui reduzidos ao papel de ferozes e perigosos animais de caça. Tal como gado doméstico (ainda menos valorizados, portanto, do que os temíveis xenomorfos), os seres humanos serviriam apenas para possibilitar a criação e desenvolvimento das criaturas de aparência biomecânica, as quais seriam caçadas pelos alienígenas dotados de maior inteligência e tecnologia avançada.

Uma vez no interior da pirâmide, os elementos sobreviventes da expedição deparam-se com inúmeras estátuas, baixos-relevos e hieróglifos, dando conta do contacto dos alienígenas com a raça humana⁶. À boa maneira de Lovecraft, estes teriam ensinado à nossa civilização a arte de construir grandes monumentos, tais como pirâmides, bem como outros rudimentos da ciência. Em troca, os indefesos humanos teriam de se sujeitar ao papel de “incubadoras vivas” em ciclos de cem anos, aproximadamente.

Com esta premissa como argumento, Paul W. S. Anderson consegue resolver algumas das incongruências da série e enriquecer ainda mais as múltiplas relações, que nos ocupam neste trabalho. Igualmente em comum, quer nos filmes, quer na novela, é a fuga às normais concepções humanas de moralidade, de Bem ou de Mal.

⁶ Ver Anexo, Fig. 5, p. 192

Em *At the Mountains of Madness*, as criaturas protoplásmicas conhecidas como “shoggoths” são desprovidas de qualquer tipo de sentimento e matam quem quer que se atrevesse no caminho. Também os criadores e antigos amos dessas criaturas, os Old Ones, não são intrinsecamente malévolos, partilhando com os cientistas da expedição a mesma curiosidade científica. Essa curiosidade humana ou, se quisermos, busca pelo conhecimento, será aquilo que acabará por levá-los à morte e a serem autopsiados, numa inversão do que ocorreu previamente, quando os alienígenas foram os alvos da mesma curiosidade e tratamento.

Em toda a série *Alien*, é realçada a extraordinária biologia, a eficiência e a total ausência de remorsos ou hesitações por parte destas criaturas, transformando-as em perfeitas máquinas de matar e colocando-as acima de qualquer moralidade, relativizando o Bem e o Mal, um processo comum a Lovecraft. Mais uma vez, a busca irreflectida pelo conhecimento, bem como a igualmente criticada ambição material da “Companhia”, esperando lucrar com os mesmos, irá levar ao desastre, demonstrando a incapacidade humana em lidar com determinados afloramentos do Exterior desconhecido.

Recordemos uma frase de Ash, o andróide e responsável científico no primeiro filme da série: “A perfect organism... structural perfection... I admire its purity. A survivor unclouded by conscience, remorse, or delusions of morality. I can't lie to you about your chances, but you have my sympathies” (Scott 1979). As palavras de Ash são condizentes com a relativa frieza das personagens em *At the Mountains of Madness*, que, não obstante a terrível morte dos seus companheiros, não desarmam da sua intenção de estudar os vestígios deixados pela civilização alienígena.

Mantendo uma prevalência da razão sobre a emoção, até praticamente ao final desta novela, as duas personagens sobreviventes são capazes de traçar todo o percurso civilizacional dos seres pertencentes a outro planeta, bem como as profundas implicações na história da própria Humanidade.

Uma vez deixadas as “Montanhas da Loucura” para trás, a frieza racional desaparece totalmente numa das personagens, deixando o caminho aberto à loucura, naquilo que poderíamos interpretar como a incapacidade que a Ciência tem de abarcar toda a realidade. Essa incapacidade poderá até ser vista como desejável, uma vez que um conhecimento maior do Universo implicaria a ruptura com determinados dados adquiridos que asseguram a nossa existência relativamente despreocupada.

Não estando directamente ligadas, não deixa de ser curioso verificar como a frieza da personagem de *Alien*, Ash, pode evocar a impessoalidade de Lovecraft em relação à sua escrita. Esta é uma característica partilhada com autores modernistas, tais como Eliot ou Pound, cujo trabalho Lovecraft conhecia, embora com o qual não simpatizasse particularmente. Não obstante a não-concordância geral com o Modernismo, a impessoalidade do escritor faz todo o sentido perante o carácter e convicções do autor de Nova Inglaterra em relação à sua existência enquanto indivíduo e à da Humanidade em geral.

Sabendo que o Gótico utiliza a transgressão para repor a normalidade e oblitera sentimentos humanistas para que estes possam ganhar força novamente, não é de admirar que a frieza com que os acontecimentos são narrados nas suas obras e a falta de empatia que determinadas personagens demonstram umas para com as outras, não provoquem um alheamento, ou um niilismo primário no leitor, mas que possam (perante a ausência de crença numa entidade superior) despoletar a tomada de consciência de que a única coisa com que poderemos contar, face a um Universo desolado e frio, é com a ajuda e compreensão do nosso semelhante.

Quando penetramos no universo lovecraftiano, não podemos contar com uma discriminação positiva ou empatia por parte do autor e os factos são apresentados de uma forma directa e sem simpatia pelos seus protagonistas. Paralelamente e consequentemente, a empatia do leitor e também a sensação de que os factos narrados são verosímeis aumenta proporcionalmente, conferindo um maior poder à narrativa.

6.4 - *The Thing* de John Carpenter

As mesmas linhas de força podem ser traçadas na película do realizador americano, já anteriormente referido a propósito do mais “lovecraftiano” dos seus filmes: *In the Mouth of Madness*. A herança do mestre de Providence é, porventura, menos directa em *The Thing*, mas as ideias centrais da sua ficção permanecem. Baseado na história *Who Goes There?* (1948) de John W. Campbell, John Carpenter admitiu influências lovecraftianas na sua obra cinematográfica. A acção passa-se, tal como em *At the Mountains of Madness*, no continente antártico. Desconhecendo-se o facto no início do filme, uma equipa de cientistas noruegueses descobriu um OVNI em

escavações que realizou, libertando um ser alienígena que se encontrava adormecido havia séculos.

A criatura acabaria por dizimar praticamente todos os escandinavos que a despertaram. A sequência inicial do filme mostra dois sobreviventes a perseguirem um cão *Husky*, tentando abatê-lo. Embora o espectador ainda não o saiba, o animal está infectado com o parasita alienígena e dirige-se para uma base científica americana, onde se refugia. Com o desenrolar da história, a criatura irá infectar outros cães, e praticamente todos os habitantes da pequena estação. Descoberta a verdade sobre a existência da criatura, o ambiente torna-se cada vez mais claustrofóbico e paranóico dentro do edifício. O facto de a criatura ser um parasita que mimetiza na perfeição os organismos que invade (características semelhantes às da criatura de *Alien*), potencia o ambiente de desconfiança geral, o que leva as diversas personagens a virarem-se umas contra as outras.

Mais uma vez, deparamo-nos com uma criatura que desafia as convenções de Bem e de Mal. Trata-se de um organismo acidentalmente preso neste planeta e dotado de um intelecto aparentemente superior ao humano, chegando mesmo a tentar construir uma outra nave a partir dos destroços de um helicóptero. Tal como os seus antagonistas humanos, o ser metamórfico tenta sobreviver num ambiente hostil, fazendo da luta pela sobrevivência uma das questões essenciais e pondo de lado concepções morais maniqueístas clássicas.

Além do espaço em que decorre, *The Thing* apresenta outras semelhanças evidentes com *At the Mountains of Madness*. Uma delas é o ladrar dos outros cães quando a criatura entra no seu canil, pressentindo-o. Na novela, os cães que acompanham a expedição ladram furiosamente quando os cientistas desenterram os corpos dos “Old Ones”.

Outra característica que *The Thing*, para além de *Alien*, partilha com a obra escrita é a marcada originalidade das criaturas⁷. Lovecraft mostrava-se extremamente crítico quando outros autores conferiam características antropomórficas aos seres que pertenceriam a outros mundos. Os “Old Ones” são apenas um dos muitos exemplos da originalidade do escritor de Providence e da sua tentativa de criar um rigor científico credível, ao serem retratados como criaturas com características animais e vegetais e com bizarras formas cilíndricas, para além dos tentáculos e das texturas viscosas que

⁷ Ver Anexo, Fig. 6, p. 192

viriam a tornar-se uma das suas imagens de marca. A criatura de John Carpenter assemelha-se-lhes, ao exhibir bizarras formas que conseguiram verdadeiramente chocar o público que ocorreu às salas de cinema no início dos anos 80.

Outra das ligações possíveis de estabelecer com as obras escritas do autor americano é a loucura que se apodera de Blair, o responsável científico da estação polar, uma vez conhecido o potencial destrutivo da criatura, imitando o destino de toda uma galeria de personagens lovecraftianas que perdem a sanidade mental quando a sua concepção de realidade é estilhaçada pelos acontecimentos em que se vêm envolvidos. Uma semelhança, quiçá, menos evidente entre *The Thing* e *At the Mountains of Madness* é o facto de todas as personagens serem masculinas, sendo a acção despojada de qualquer erotismo, não sendo esta uma característica da filmografia de John Carpenter, mas deste filme em particular.

Coincidência ou não, o facto é que John W. Campbell, autor de *Who Goes There?*, teve uma relação difícil com a sua mãe, muito à semelhança de Lovecraft. Tal parece ter moldado em ambos um carácter menos virado para o sentimentalismo. Sam Moskowitz (1920-1997), autor de obras de ficção científica e editor de várias revistas do género, disse um dia acerca de Campbell:

From the memories of his childhood he drew the most fearsome agony of the past: the doubts, the fears, the shock, and the frustration of repeatedly discovering that the woman who looked so much like his mother was not who she seemed. Who goes there? Friend or foe?⁸

Reforçando essa semelhança biográfica o académico S. T. Joshi refere que, pelo menos em uma ocasião, a mãe de Lovecraft, já manifestando sintomas de desequilíbrio mental, ter-se-á referido ao seu filho como “hideous”, evitando as ruas mais movimentadas, onde um maior número de pessoas pudesse vê-lo. Tal disfuncionalidade familiar poderá ter marcado profundamente o escritor norte-americano, vendo-se a si próprio como um “outsider”, isolado física e emocionalmente em relação a outros seres humanos, característica essa possível de encontrar na maioria dos seus protagonistas, seres humanos anónimos, que se confrontam com um mundo hostil à sua presença.

⁸ In http://en.wikipedia.org/wiki/John_W._Campbell, consultado a 27 de Outubro de 2006.

Contrapondo-se à quase inexistência de protagonistas femininos na obra de H. P. Lovecraft, destaca-se a saga cinematográfica iniciada por Ridley Scott, ao possuir como personagem principal uma mulher (o papel era originalmente masculino no guião). Para além de ser a única sobrevivente, esta é também uma heroína relutante, tal como o é a personagem desempenhada por Kurt Russell no filme de John Carpenter, assemelhando-se os dois à longa tradição de anti-heróis lovecraftianos.

6.5 - *Hellboy* – Influências mais Recentes e Insuspeitas

Guillermo del Toro (1964-) realizou em 2004 o filme baseado na personagem criada por Mike Mignola (1960-), ambos fãs assumidos de H. P. Lovecraft. O realizador assume frequentemente as influências deste último, juntamente com Edgar Allan Poe, marcando algum do seu trabalho. O realizador mexicano tem vindo, igualmente, a manifestar o seu desejo de adaptar ao cinema a obra mais ambiciosa do escritor norte-americano: a novela *At the Mountains of Madness*, reconhecendo que para tal sejam necessários meios técnicos e financeiros substanciais, para além de não se apresentar como fácil a criação de um guião de cinema a partir da mesma. As notícias desta intenção têm vindo a despertar o entusiasmo da maioria dos admiradores de H. P. Lovecraft, esperançosos que um realizador de créditos firmados como Guillermo del Toro consiga levar a bom termo esse trabalho nada fácil. Para além de admirador confesso do mestre de Providence, será também interessante referir que o realizador e o escritor partilham de algumas características no seu trabalho. O “folklore” parece desempenhar um importante papel na inspiração das histórias levadas ao grande ecrã por del Toro, de forma bastante similar ao papel deste na ficção lovecraftiana, a qual conjugava factos científicos, acontecimentos históricos ou seus contemporâneos, lendas e tradições com os acontecimentos desafiadores das leis naturais, numa estratégia de criação de maior verosimilhança.

No respeitante a *Hellboy*, a criatura que dá o título à película cinematográfica, é um super-herói com a forma física tradicional de um demónio⁹, originalmente invocado através de uma mescla de meios místicos e tecnológicos, por uma organização

⁹ Ver Anexo, Fig. 7 e 8, p. 193

paranormal nazi, ainda no decorrer da 2ª Guerra Mundial. Contra todas as probabilidades, o “Bureau for Paranormal Research and Defense” (BPRD) impedira os intentos malévolos da “Thule Occult Society” (a qual, de facto, existiu, contribuindo para a consolidação do partido nazi e mais tarde dissolvida por Hitler), levando o pequeno ser demoníaco e educando-o para ser um investigador e guerreiro do paranormal, defendendo o mundo desse tipo de ataques.

Na película de 2004, assistimos ao que foi relatado, mas também à continuação das tentativas dos conspiradores nazis, na contemporaneidade, para levar a cabo o seu derradeiro objectivo: utilizar “Hellboy” como chave para libertar as criaturas poderosíssimas que esperam, presas noutra dimensão, pela oportunidade de reclamar o seu domínio neste planeta. Essas criaturas são claramente inspiradas no panteão pseudo-mitológico lovecraftiano e, através dos elaborados efeitos visuais que o filme apresenta, poderemos ver uma recriação do próprio “Grande Cthulhu”, uma criatura tentacular que já faz hoje parte dos arquétipos do imaginário do terror associado a Lovecraft. Interessante é também a referência a um livro ficcional, presente em muitas obras pertencentes ao “Cthulhu Mythos” e criado por Robert Bloch, “De Vermis Misteriis” com a seguinte inscrição:

In the coldest regions of space, the monstrous entities Ogdrú Jahad – the seven Gods of Chaos – slumber in their crystal prison, waiting to reclaim Earth... and burn the heavens. De Vermis Misteriis, page 87 (del Toro 2004).

De notar a semelhança existente nestas linhas com o que pode ser lido em “The Call of Cthulhu”, sendo palavras dirigidas pelos cultos de adoradores ao grande “Old One”, o qual empresta o seu nome ao título do conto: “Ph’nglui mglw’nafh Cthulhu R’lyeh wgah’nagl fhtagn”, significando “In his house at R’lyeh dead Cthulhu waits dreaming” (Lovecraft, ed. Joshi 1999: 191-192). Seguindo a pseudo-mitologia lovecraftiana, na película agora em análise, também as criaturas denominadas como “Ogdrú Jahad” esperariam pacientemente a sua oportunidade para penetrarem na nossa dimensão, reclamando o domínio que exerceram sobre a Terra, em tempos imemoriais. Trata-se, uma vez mais, de um terror profundamente exterior, capaz de, na sua antiguidade e dimensão, fazerem a Humanidade parecer insignificante.

A inclusão deste filme no conjunto da filmografia relacionada com a obra de Lovecraft assenta mais no mediatismo e qualidade visual desta produção, do que

propriamente no peso das influências directas do escritor de Providence. Outros filmes poderiam ser incluídos neste conjunto, contudo, o critério principal foi, como referido anteriormente, o impacto que estes tiveram e ainda têm no nosso imaginário colectivo, apesar da origem desse mesmo imaginário nem sempre ser conhecida do público em geral.

6.6 - “Jerusalem’s Lot” de Stephen King – Síntese de Influências

Stephen King, autor de “best-sellers”, que dispensa apresentações, insere-se perfeitamente no duplo critério de causador de impacto junto do público e utilização de temáticas associadas à ficção lovecraftiana. Com efeito, confessando-se fã do mestre de Providence desde que descobriu os seus escritos em edições “paperback” da “Avon”, a obra de Stephen King revela-se, em alguns momentos, portadora de alguma influência do seu precursor de Nova Inglaterra. King reconhece em vários momentos, nomeadamente na sua obra *Danse Macabre* - uma reflexão sobre o género literário em que pratica a sua escrita - o papel importante que Lovecraft detém no desenvolvimento do mesmo.

Face aos ataques desde sempre movidos por muitos críticos, King defende o cavalheiro alto e magro afirmando que a sua escrita é autêntica e deve ser levada muito a sério, o que se faz notar no resultado final, tendo conseguido imprimir em King uma marca muito mais duradoura do que os filmes de série B a que assistia aos Sábados. Através da leitura dos seus, agora clássicos, contos Stephen King deixou-se transportar, tal como muitos outros, para locais, que viriam a tornar-se familiares aos olhos dos amantes do terror:

That day and the next I visited the Plains of Leng for the first time; made my first acquaintance with that quaint pre-OPEC Arab, Abdul Alhazred (author of *The Necronomicon*, which, to the best of my knowledge, has never been offered to members of the Book-of-the-Month Club or the Literary Guild, although a copy was reputed to have been kept for years under lock and key in the Special Collections vault at Miskatonic University); visited the towns of Dunwich and Arkham, Massachussets; and was, most of all, transported by the bleak and creeping terror of “The Colour Out of Space” (King 1981: 96-97).

Também será importante realçar o reconhecimento feito por King em relação ao seu antecessor, na influência que exerceu em diversos autores no pós-guerra, marcando numerosas obras de relevo que surgiram desde então, quase como uma figura que assombra a ficção gótica da segunda metade do século XX:

Lovecraft – courtesy of my father – opened the way for me, as he had done for others before me: Robert Bloch, Clark Ashton Smith, Frank Belknap Long, Fritz Leiber, and Ray Bradbury among them. And while Lovecraft, who died before the Second World War could fulfill many of his visions of unimaginable horror, does not figure largely in this book, the reader would do well to remember that it is his shadow, so long and gaunt, and his eyes, so dark and puritanical, which overlies almost all of the important horror fiction that has come since. It is his eyes I remember best from the first photograph of him I ever saw... eyes like those in the old portraits which still hang in many New England houses, black eyes which seem to look inward as well outward. Eyes that seem to follow you (Idem: 97).

Comprovando a quase ubiquidade da influência lovecraftiana, King chega mesmo a referir o clássico e popular filme de terror “Creature of the Black Lagoon”, que a várias gerações e em vários países chegou como uma sensação (muitos dos leitores portugueses cujas memórias se estendam até ao início dos anos 80, lembrar-se-ão dos célebres óculos para visionamento do filme em três dimensões). Embora a grande maioria dos espectadores esteja inconsciente desse facto, King reconhece na película de 1954 a influência do mestre de Providence:

But the creature is lurking – naturally. It’s a scaly, batrachian monster that is remarkably like Lovecraft’s half-breed, degenerate aberrations – the crazed and blasphemous results of liaisons between gods and human women (I told you it’s difficult to get away from Lovecraft) (King 1987: 97-98).

Verificamos como as temáticas da degenerescência e do hibridismo são recorrentes em Lovecraft, dando um contributo muitas vezes insuspeito ao Gótico, mesmo na sétima arte. Como explicar então que Lovecraft não tenha sido particularmente bem-sucedido no seu tempo de vida, permanecendo um quase desconhecido e mal se tendo conseguido sustentar com a sua escrita, sempre coadjuvada pelos magros rendimentos de uma herança familiar? A esta questão pertinente, face à

presença quase constante de influências possíveis de ser traçadas até Lovecraft, King dá a sua opinião. Na opinião deste escritor, a dificuldade que Lovecraft sentiu em impor-se junto de um público mais vasto reside num maior grau de “willing suspension of disbelief”, que a sua obra exige.

De facto, poderá resultar mais difícil para um leitor, acreditar num “Old One”, entidade poderosa, exterior, não particularmente interessada na Humanidade, do que acreditar, por exemplo, num automóvel com poderes sobrenaturais e que se dedica a matar pessoas. Não obstante a implausibilidade das situações narradas em *Christine*, um automóvel (ainda que assassino) sempre será algo mais próximo da nossa experiência comum do que um “Old One”.

Segundo King, para alguém poder gostar e mergulhar na ficção lovecraftiana, é necessário algum “músculo imaginativo”, um “músculo” cada vez mais atrofiado numa sociedade tendencialmente mais pragmática e voltada para o imediato e utilitário.

Apesar da admiração e reconhecimento de influências no seu imaginário e percurso como escritor, o legado directo de Lovecraft não parece, numa primeira análise, muito marcante na prolífica obra deste escritor contemporâneo. Com efeito, o contributo do seu precursor não se afigura muito forte, se apenas procurarmos influências directas na globalidade da sua bibliografia. Não obstante este peso aparentemente pouco significativo numa primeira análise, o impacto da divulgação de um conjunto de elementos lovecraftianos pode ser bastante significativo, nem que seja pelos números de vendas impressionantes que este escritor consegue atingir. “Jerusalem’s Lot” afigura-se, neste aspecto, ideal para ilustrar algumas das marcas que o escritor de Providence gravou na escrita de King.

Tratando-se de um pequeno conto reunido na colectânea *Night Shift*, são comuns, logo à partida, as semelhanças na sua curta extensão, realçadas pelo facto de ser sabido que King consegue dar às suas obras uma extensão significativa.

“Jerusalem’s Lot” constitui uma prequela do mais conhecido romance de terror *Salem’s Lot*, este último menos provido de elementos lovecraftianos ao lidar com aquilo que é essencialmente uma cidade repleta de vampiros. Nesta ligação entre “Jerusalem’s Lot” e a sua sequência detectamos uma característica comum entre ambos os escritores: a conexão existente entre várias histórias ao nível das personagens e dos locais. Poderemos estabelecer facilmente um paralelo entre a Nova Inglaterra ficcionada de Lovecraft, o seu “Miskatonic Valley” e a cidade de “Arkham” no centro, com o estado

do Maine e algumas cidades igualmente ficcionadas. King poderá ter compreendido as vantagens que uma tal intertextualidade traz para uma maior verosimilhança.

No que diz respeito à utilização de seres como vampiros, utilizados em *Salem's Lot*, todos aqueles minimamente familiarizados com o trabalho do mestre de Providence saberão que a sua ficção mais significativa não utiliza estes seres monstruosos mais tradicionais, ligados a um Gótico de cunho mais clássico, sem hibridismos com ficção científica e elementos contemporâneos. No entanto, “Jerusalem's Lot”, para além de não incidir tanto sobre a temática do vampirismo, apresenta ainda um número de elementos facilmente conotados com Lovecraft.

O elemento, que mais salta à vista numa primeira análise, é a semelhança da intriga com um dos contos mais conhecidos do cavalheiro de Nova Inglaterra: “Rats In The Walls”, já anteriormente referido nesta dissertação. Tal como no conto em que se inspira, o enredo coloca-nos perante Charles Boone e o seu criado, os quais vão tomar posse de uma antiga casa, urgentemente necessitada de intervenção e que é detentora de uma terrível reputação entre os habitantes das localidades limítrofes. Assim como em “Rats In The Walls”, a família de Charles Boone parece ter estado envolvida na busca de conhecimento obscuro, envolvendo livros proibidos como o volume ficcional criado por Robert Bloch (ainda um jovem aspirante a escritor, seguidor e correspondente de Lovecraft), *De Vermis Mysteriis*, quase tão mal-afamado como o *Necronomicon* e repetidamente utilizado nas histórias de H. P. Lovecraft, bem como em contos de outros autores que foram contribuindo para o que ficaria conhecido como o “Cthulhu Mythos” e os seus autores como o “Cthulhu Circle”.

Como elementos adicionais, referiremos ainda o ambiente decadente de povoações descendentes de colonos puritanos, bem como a referência às estranhas aves que figuram em “The Dunwich Horror”, os “whippoorwills”, juntando-se em bandos sempre que algo terrível está prestes a suceder.

Será também interessante referir a semelhança da temática presente em “The Shadow Over Innsmouth”, ao depararmo-nos com a cidade de “Jerusalem's Lot” num estado de total decadência, causada por relações consanguíneas e práticas ocultas dos seus habitantes, num retomar de ansiedades que nos remetem para a miscigenação e hibridismo, linhas fortes na ficção lovecraftiana. Também a narração, por intermédio de correspondência é um elemento frequentemente empregue pelo autor americano, embora constitua uma característica habitual do próprio Gótico, contribuindo para um

final inconclusivo e dúbio, uma vez que dependemos da subjectividade e falibilidade de um narrador para os factos apresentados.

Outros elementos mais subtils evidenciam também a influência do mestre de Providence, tais como as descrições da localidade de Nova Inglaterra, revelando uma atenção à estranha geometria dos objectos, numa evocação das descrições de geometrias não-euclidianas da cidade submersa de R'lyeh:

The air seemed leaden as we walked among the buildings; weighted, if you will. The edifices were in a state of decay – shutters torn off, roofs crumbled under the weight of heavy snows gone by, windows dusty and leering. Shadows from odd corners and warped angles seemed to sit in sinister pool (King 1992: 33-34).

Outro elemento interessante, presente neste pequeno conto, é o carácter literalmente subterrâneo do mal, que espreita os protagonistas sob a forma de um enorme verme que surge de um gigantesco buraco no solo de uma igreja, onde se levavam a cabo rituais inomináveis, originalmente iniciados pelo antepassado do protagonista o colono de origem puritana, James Boone:

I closed the book and looked at the words stamped into the leather: *De Vermis Mysteriis*. My Latin is rusty, but serviceable enough to translate: *The Mysteries of the Worm*.

As I touched it, that accursed church and Calvin's white, upturned face seemed to swim before me. It seemed that I heard low, chanting voices, full of hideous yet eager fear – and below that sound, another, filling the bowels of the earth. An hallucination, I doubt it not – but at the same moment, the church was filled with a very real sound, which I can only describe as a huge and macabre *turning* beneath my feet. The pulpit trembled beneath my fingers; the desecrated cross trembled on the wall (Idem: 37).

Se nos recordarmos da generalidade dos contos de Lovecraft, o mal emerge não apenas de um passado primordial longínquo, muito anterior ao Homem, mas está também literalmente enterrado sob os escombros de milénios, apenas para emergir no presente, causando a morte ou, mais frequentemente, a loucura. Esse destino é partilhado por Charles Boone, ao descobrir a verdade sobre o seu passado familiar e ao perceber que pouco ou nada poderá fazer para evitar o seu destino, um verdadeiro caso típico de cobrança dos “sins of the fathers” ou como é exposto no conto de King: “I have become a pawn in a deeper darker drama. Do not ask how I know; I only do. Mrs.

Cloris was right when she spoke of blood calling to blood (Idem: 46).” Face às evidências a única saída é a morte, embora no final seja revelado que a linhagem dos Boone não terminou com Charles.

Sendo claramente um conto com pendor lovecraftiano, uma tendência cultivada por King no início da sua carreira, façamos justiça dizendo que também o cunho pessoal do seu autor está marcado, ao encontrarmos elementos habitualmente pouco associados ao seu precursor. Uma dessas diferenças reside nas frequentes menções a objectos religiosos e à própria religião cristã, algo pouco frequente em Lovecraft, devido principalmente à posição que detinha em relação à mesma e por considerar essas referências como recursos literários “fáceis”, mas pouco credíveis no contexto do século XX, não obstante o impacto que a associação do Gótico a elementos religiosos continuava a ter junto do público em geral. Esse marcado e assumido elitismo, opondo-se a fórmulas fáceis para as massas, é paradoxal num autor que deambulou pelo mundo duvidoso da “pulp fiction”, sendo também algo que o distingue de King, pois o sucesso alcançado em vida, por um e por outro, foi diametralmente oposto.

6.7 - Jorge Luís Borges – “There Are More Things”

Ao contrário de Stephen King, admirador confesso de Lovecraft, o escritor argentino é, à partida, um nome que não julgaríamos ver associado ao do escritor de Nova Inglaterra, embora, fazendo justiça ao gosto insaciável e eclético de Borges pela leitura, talvez não fosse assim tão improvável que viesse a deparar-se com a obra do americano em alguma das suas muitas “deambulações literárias”.

O interesse de referirmos este pequeno conto, escrito à guisa de homenagem ao senhor de Providence, não reside na sua importância *per se*, mas antes no facto de um autor da craveira do latino-americano, candidato crónico, mas nunca consumado, ao Nobel, poder ter prestado atenção a um “obscuro” escritor que teria deambulado pelos meandros “labirínticos” da “pulp fiction” e a quem outros membros, do que poderemos chamar literatura “highbrow”, não se dariam ao trabalho de comentar. Borges consegue, desta forma, imprimir um cunho de respeitabilidade a esse americano solitário de que poucos autores seus contemporâneos teriam ouvido falar. O argentino refere-se a Lovecraft no final do seu *Livro de Areia*, de uma forma que, à primeira vista, não

parecerá de todo simpática em relação ao autor norte-americano, mas que, conhecendo nós o gosto pela provocação e ironia do argentino, não será de tomar tão à letra:

O destino, que tem fama de impenetrável, não me deixou em paz até eu perpetrar um conto póstumo de Lovecraft, escritor que sempre tomei como parodista involuntário de Poe. Acabei por ceder: o lamentável fruto chama-se *There Are More Things* (Borges 1994: 142).

Verificaremos, apesar das palavras prévias, que o conto por si escrito ao estilo lovecraftiano não merece essa depreciação. Também corroborando o facto de que o respeito por Lovecraft enquanto escritor era maior do que as três linhas anteriores deixam transparecer, poderemos referir o comentário, relativamente extenso, se comparado a outros autores, que faz na sua *Introdução à Literatura Norte-Americana*. Num breve mas concentrado resumo, Borges mostra-se bastante conhecedor da biografia e da obra mais importante de Lovecraft, já não o definindo como “um parodista involuntário”, mas sim como alguém que imitou o estilo “patético” de Poe, no sentido em que conseguia criar nos seus contos um crescendo, visando o clímax emocional no final do mesmo. No mesmo resumo faz também referência à sua literatura repleta de criaturas poderosíssimas, provenientes de outros planetas e presentes desde tempos imemoriais, numa clara referência a uma das assinaturas de Lovecraft: o “terror cósmico”.

Atestando o seu carácter inovador, Borges reconhece no autor de Providence a influência de Poe, mas também de Arthur Machen. Poe poderá ser visto como uma ligação mais directa à tradição do Gótico americano. Machen, por seu turno, permite-nos perceber várias influências conducentes a uma pseudo-mitologia de criaturas fantásticas, oculta dos olhares comuns, mas bem presente no mundo real.

Pese embora as devidas diferenças, não deixa de ser curioso como um olhar mais atento consegue revelar algumas semelhanças entre os dois escritores. De facto, a título de exemplo, poderão detectar-se características comuns entre “The Dreams in the Witch House” e os bibliotecários à beira do desespero na “Biblioteca de Babel”, respectivamente de Lovecraft e Borges. A ideia de um académico que se torna progressivamente mais alienado, perdendo-se no seu campo profissional e acabando por transcender as leis conhecidas do Universo é um tema que se aproxima bastante de muitos contos da autoria do argentino.

As contínuas referências a livros ficcionais e a fontes científicas fictícias são outras das características comuns. Borges e Lovecraft parecem partilhar da ideia de não atribuir grande importância à Humanidade, valorizando, em vez dela, os seus resultados, tal como a literatura. Atestando esta perspectiva, verificamos que em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, um reino ficcional consome a própria Terra, substituindo-a, ou como em “A Biblioteca de Babel”, Deus não possui uma imagem semelhante à imagem do Homem, mas é semelhante a um livro.

Fazendo uso de algumas das técnicas empregues por H. P. Lovecraft, “There Are More Things” consegue evocar o conto “Rats In The Walls”, pois somos igualmente confrontados pelo regresso do narrador, motivado pela morte de um familiar, a uma casa que lhe despertava várias recordações e a qual associava ao seu desenvolvimento intelectual, eminentemente científico e de carácter ateu.

A descrição do familiar falecido remete-nos, de forma pouco inocente, para múltiplas personagens lovecraftianas, em muitos casos verdadeiros alter-egos do autor, que se caracterizam pelo seu carácter analítico, estóico e desapaixonado em relação à vida. O olhar frio e até pessimista fica bem patente quando o narrador afirma: “-Senti o que sentimos quando morre alguém; a já inútil angústia de podermos ter sido, sem custo, melhores. O homem esquece que é um morto que fala com mortos” (Borges 1994: 53). Não deixa de ser interessante verificar como Borges, pretendendo criar um conto lovecraftiano, acabará por deitar mão a duas das principais temáticas por nós já referidas: por um lado a temática da decadência e por outro a busca por conhecimento proibido.

O regresso do narrador à casa da sua infância, à “Casa Vermelha” é pautado por um sabor amargo ao verificar que, com o objectivo de evitar problemas relacionados com heranças, a mesma tinha sido leiloada e todo o seu conteúdo (rico em memórias de infância) deitado à rua pelo novo proprietário. Será o novo proprietário que, à maneira da família Whateley em “The Dunwich Horror”, irá levar a cabo estranhas e misteriosas remodelações na “Casa Vermelha”.

Movido pela curiosidade ou por uma ânsia de “conhecimento proibido”, o narrador irá arriscar uma intrusão na casa, outrora familiar, descobrindo estranhos objectos, aparentemente uma qualquer espécie de mobília, não obediente a uma morfologia conhecida, evocando claramente as “geometrias não-euclidianas” tão utilizadas por Lovecraft. Ainda em comum, atentemos como esta busca de

conhecimento se sobrepõe ao Medo, menosprezando as consequências resultantes do acto de encarar a realidade de frente.

Como em tantos outros contos, afiguram-se evidentes as semelhanças com a forma estóica como o mestre de Providence encarou a existência, preferindo entrever um Universo em todo o seu esplendor caótico e terror, do que fechar os olhos e amenizar a realidade através daquilo que considerava ilusões, tais como a religião ou a noção de que a Humanidade encarava um lugar central num Cosmos movido por um ou vários fins. Seguindo esta lógica, o final do conto é aberto, mas sugere a aparição de uma criatura “plural” e “lenta”, ao estilo de um “shoggoth”, com o narrador determinado a não fechar os olhos face àquela visão capaz, não só de lhe roubar a vida, mas também de estilhaçar tudo aquilo que dava por garantido.

O efeito de sugestão pretendido por Borges acaba por ser um pouco frustrado, pois a criatura consegue surgir plenamente na nossa mente quando o narrador se refere a ela como uma “amphisbaena”, uma serpente com uma cabeça em cada extremidade. A indefinição pretendida por Borges não ocorre, pese embora a brevidade desta descrição.

Paradoxalmente, Lovecraft consegue criar seres muito mais difusos, mediante descrições incomparavelmente mais longas e pormenorizadas que, sobrepondo-se umas às outras, não deixam as várias características morfológicas evidenciarem-se individualmente, originando uma imagem muito mais indefinida, mas poderosa. O escritor americano tinha plena consciência desta técnica e numa carta ao seu amigo Frank Belknap Long afirma a propósito do momento em que no seu conto “Rats In the Walls” o protagonista regride na escala evolutiva: “It is enough to visualise in hazy outline a thing half ape and half man – clearer definition not only fails to enhance the illusion, but actually tends to destroy it” (Lovecraft, ed. Joshi 2000b: 123).

Também a novela *At the Mountains of Madness* poderá, uma vez mais, servir para ilustrar este paradoxo, atentando na descrição muitíssimo pormenorizada das criaturas alienígenas, as quais são notoriamente difíceis de transpor para a mente do leitor.

O presente subcapítulo serve também para demonstrar como um dos aspectos mais controversos do autor norte-americano, a sua linguagem, consegue o efeito de indefinição desejada. Tantas vezes atacado pelo seu estilo “excessivamente” adjectivado, utilização de palavras em desuso e contruções frásicas rebuscadas que conferem às suas obras um aspecto barroco, Lovecraft também possui defensores, os quais observam, precisamente nessas características, um dos segredos da sua

longevidade. Noël Carroll aponta isso mesmo em *The Philosophy of Horror: Or the Paradoxes of the Heart*, ao afirmar: "... the writing style of certain horror writers, such as Lovecraft (...) through their vague suggestive , and often inchoate descriptions of monsters, leaves an impression of formlessness" (Carroll 1990: 33). De forma complementar a esta inexactidão descritiva, Lovecraft evidencia uma forte tendência em decrever as reacções dos protagonistas face aos horrores que se desenrolam ante eles. Donald R. Burleson, correspondente e amigo do mestre americano, aponta para a mesma característica: "...the designedly sparse description simply shows that what is important is not objectively detailed picture of the creature, but rather the narrator's emotional response" Burleson 1983: 23).

A abundância de adjetivos na escrita lovecraftiana é uma forma de exprimir a incapacidade da linguagem. A profusão de adjetivos não acrescenta nada de novo em termos de significado. A esmagadora maioria são sinónimos e constituem uma acumulação que poderiam atestar a incompetência de Lovecraft como escritor, não fosse o caso de a mesma ser intencional. Trata-se sim de uma questão de coerência.

A realidade percebida pelos sentidos e pelo conhecimento comum não é adequada e, como tal, a linguagem também não o poderá ser. É, de alguma forma, uma linguagem estranha, porque minada pela insanidade provocada por novas visões da realidade. Frente-a-frente com o inefável, a loucura instala-se e a linguagem só poderá ser um reflexo da mesma. Massimo Berruti no seu ensaio "The Unnamable in Lovecraft and the Limits of Rationality" faz uma afirmação pertinente a este respeito: "On this regard, Lovecraft's literature operates a Copernican revolution: that of considering language not as an instrument of reason anymore, but as an instrument of insanity" (Berruti: 16).

A intenção de Borges ao escrever o conto tem o mérito de ilustrar como a escrita do mestre de Providence não pode ser reduzida a uma receita, pois não basta deitar mão de alguns elementos considerados lovecraftianos para se construir um conto possível de encaixar na obra de Lovecraft. "There Are More Things" também permite demonstrar a presença do escritor americano em escritores a que dificilmente o associaríamos. Esta presença poderá ainda ajudar a explicar a curiosidade daqueles que descobrem o escritor norte-americano e que conseguem descobrir múltiplos motivos de interesse nas imensas associações que são possíveis de estabelecer através da sua obra, contribuindo, ao mesmo tempo, para esbater preconceitos ainda vigentes, os quais relegam a literatura gótica para um lugar marginal face à literatura habitualmente

considerada “highbrow”. Face ao interesse que o escritor de Providence despertou no autor argentino, seria plausível achar que, na “sua” “Biblioteca de Babel” estariam incluídos volumes com contos de Lovecraft, sendo que, tal como no conto de Borges, muitos deles dão conta de uma realidade indecifrável.

Capítulo 7 - Ilustradores – Uma Herança Artística Lovecraftiana

Referido a propósito da película *Hellboy*, Mike Mignola é um nome amplamente conhecido no mundo da ilustração, designadamente da banda desenhada, mas apenas mais um dos numerosos nomes possíveis de referir quando falamos de artistas gráficos influenciados pelo mestre de Providence. Embora o cinema e, evidentemente, a literatura constituam as principais fontes de divulgação da sua obra e conceitos, as influências do mestre de Providence não se ficam pelas mesmas. Não sendo objectivo deste trabalho oferecer uma análise exaustiva e detalhada de todas as ligações possíveis de efectuar com o autor, não será de rejeitar que estabeleçamos algumas pontes com o mundo da ilustração, uma vez que o próprio Lovecraft confessou e demonstrou diversas vezes a influência que esta forma de arte exerceu junto das suas próprias obras. Começaremos por referir alguns dos ilustradores que mais o marcaram.

7.1 - Lovecraft - Um Escritor Influenciado pela Pintura

Como é sabido, Lovecraft teve uma infância *sui generis*, marcada por acontecimentos trágicos como a morte precoce do seu pai, uma mãe com nítidos problemas emocionais e a sua própria debilidade física, que o impediram de ter uma frequência escolar normal. Algumas das consequências mais directas foram a permanente e praticamente exclusiva convivência com adultos e o contacto com leituras, normalmente não ao alcance de outras crianças.

O espectro literário com que contactou foi, desde cedo, largo e abrangente: compreendendo clássicos latinos, *As Mil e Uma Noites*, tratados científicos (outra das influências determinantes), autores americanos como Nathaniel Hawthorne, Charles Brockden Brown e Edgar Allan Poe, passando por clássicos ingleses, pelos quais sentia uma afinidade especial. Foi através de um destes últimos, nomeadamente, *Paradise Lost* de Milton, que Lovecraft contactaria com um dos ilustradores que mais precoce e indelevelmente o marcaria.

Tratava-se de Gustave Doré (1832-1883) e essa influência seria particularmente forte, pois o próprio autor dá conta de “things” com as quais tinha pesadelos durante

largos períodos e as quais baptizou de “night-gaunts”. Numa carta ao seu amigo Rheinhart Kleiner, em 1916, dá conta disso mesmo:

I began to have nightmares of the most hideous description, peopled with *things* which I called “night-gaunts” – a compound word of my own coinage. I used to draw them after waking (perhaps the idea of these figures came from an edition de luxe of “Paradise Lost” with illustrations by Doré, which I discovered one day in the east parlour.) (Lovecraft, ed. Joshi 2000b:11).

Para além dos seus sonhos, as ilustrações de Doré iriam ainda fazer parte da sua ficção, sendo um dos ilustradores referidos no já mencionado conto “Pickman’s Model”. O mesmo aborda a pintura e algumas questões presentes em *Supernatural Horror in Literature*, nomeadamente, alguns dos princípios estéticos da “weird fiction”, tal como é designada por Lovecraft. Thurber, o narrador participante deste conto, afirma:

...only the real artist knows the actual anatomy of the terrible or the physiology of fear – the exact sort of lines and proportions that connect with latent instincts or hereditary memories of fright, and the proper colour contrasts and lighting effects to stir the dormant sense of strangeness. (...) Pickman was in every sense – in conception and in execution – a thorough, painstaking and almost scientific *realist* (Lovecraft 1994:45).

O conto relata a história do pintor Richard Upton Pickman, residente na cidade de Boston e marginalizado por toda a comunidade artística devido à excessiva morbidez dos seus quadros. Trata-se, portanto, de um “artista maldito”, na verdadeira acepção da palavra. Só um dos seus amigos não o abandona, o narrador Thurber. Acompanhando-o um dia às partes mais decadentes de Boston, descobrirá quadros ainda mais perturbantes do que aqueles que já tinha visto anteriormente. Como é típico numa boa história de terror, o narrador acompanha o pintor a uma série de túneis que minam as profundezas da cidade, descobrindo que as fontes de inspiração do pintor são bem reais.

Para além dos já referidos princípios estéticos da “weird fiction”, o conto volta a centrar-se num dos tópicos mais presentes neste autor, assim como da própria literatura de terror em geral: há coisas que não devem ser descobertas, sendo preferível viver numa misericordiosa ignorância. Numa outra leitura, acaba também por ser uma interessante reflexão sobre quais são os limites éticos da arte. A ligação deste conto com

vários outros artistas e ilustradores é feita quando o pintor, personagem do conto, é comparado a Gustave Doré, Sidney Sime, Fuseli, Goya e Anthony Angarola. Fica patente, uma vez mais, a erudição do escritor de Providence, revelando-se atento, não só aos autores mais consagrados, mas também àqueles seus contemporâneos, como é o caso de Angarola, natural de Chicago. Para além de outras passagens do conto, refira-se estas duas que congregam todos os nomes atrás referidos:

I don't have to tell you why a Fuseli really brings a shiver while a cheap ghost-story frontispiece merely makes us laugh. There's something those fellows catch – beyond life – that they're able to make us catch for a second. Doré had it. Sime has it. Angarola of Chicago has it. (...) You recall that Pickman's forte was faces. I don't believe anybody since Goya could put so much of sheer hell into a set of features or a twist of expression (Idem: 45-46).

Tendo sido enumeradas as principais referências a artistas plásticos neste conto, poderemos também facultar algumas informações, necessariamente breves, sobre cada um dos mesmos. No que diz respeito a Henri Fuseli (1741-1825), diga-se que este pintor suíço é considerado um dos maiores ícones da chamada “weird art”, sendo particularmente conhecido pelo seu quadro, “O Pesadelo” de 1781. O mesmo pintor é referido por Lovecraft em outro dos seus contos, o já várias vezes referido, “The Colour Out of Space”. Tendo ido para Inglaterra em 1764, foi profundamente influenciado pelo teatro britânico, particularmente pelas peças de Shakespeare, pintando cenas inspiradas por algumas das peças mais famosas¹⁰.

Fuseli admirava os poetas românticos e muitas das suas ilustrações para obras de Shakespeare e Milton revelam o seu gosto pelo sublime, grotesco e Fantástico, bem como um fascínio pelo mundo onírico. Ainda mais destacado por Lovecraft é o artista Gustave Doré (1832-1883), reconhecido pintor e ilustrador francês. As suas ilustrações estão presentes em obras como *Dom Quixote*, *A Divina Comédia*, *Rime of the Ancient Mariner*, “The Raven”, de Edgar Allan Poe, e ainda *A Bíblia*¹¹. O artista é também mencionado no conto “The Horror at Red Hook” e na, já anteriormente referida, carta a Rheinhart Kleiner. As figuras referidas nessa missiva, as quais baptizou de “night-gaunts”, surgem no seu conto de influência “dunsaniana”: “The Dream-Quest of

¹⁰ Ver Anexo, Fig. 9, 10 e 11, p. 194

¹¹ Ver Anexo, Fig. 12, 13, 14 e 15, p. 195-196

Unknown Kadath” pertencente à sua fase de escrita mais fantasista. Curiosamente, colaborando com Lord Dunsany, poderemos encontrar outra referência feita por Lovecraft: Sidney Sime (1867-1941), ilustrador inglês. Actualmente pouco conhecido, é bastante elogiado por Lovecraft ao referir a capacidade de igualar Blake na sua capacidade de capturar uma visão fantástica¹².

Outro ilustrador mencionado em “Pickman’s Model”, um contemporâneo do escritor de Nova Inglaterra, é Anthony Angarola (1893-1929), natural de Chicago. Angarola chegou a oferecer os seus préstimos para levar a cabo as ilustrações do conto “The Outsider”, contudo, um outro ilustrador já tinha sido contratado para esse efeito. Esse facto é referido por Lovecraft numa sua carta de 1932 dirigida a Richard Ely Morse. Angarola volta a ser evocado num outro conto, “The Call of Cthulhu”, juntamente com Sime¹³.

Finalmente, o último pintor a ser mencionado quase dispensa apresentações. Trata-se de Francisco Goya (1764-1828) e é, indubitavelmente, o mais famoso dos artistas evocados neste conto. Os seus quadros atraem milhares de visitantes ao “Museo del Prado”, em Madrid. É, juntamente com Picasso (1881-1973) e Velásquez (1465-1524), um dos expoentes máximos da pintura espanhola e mundial. Sendo surdo e ficando quase cego no final da sua vida, é conhecido pelas cenas de grande violência, inspiradas pela guerra de Espanha com a França napoleónica. Uma das passagens de “Pickman’s Model” evoca-nos imediatamente um dos quadros mais impressionantes de Goya, *Saturno Devorando os Seus Filhos* de 1822¹⁴.

It was a colossal and nameless blasphemy with glaring red eyes, and it held in bony claws a thing that had been a man, gnawing at the head as a child nibbles at a stick of candy (Idem: 57).

Outro conto que nos remete para algumas interessantes ligações com a pintura e a ilustração é “The Picture in the House”, o qual, pese embora a sua modesta extensão, também é significativo por vários outros motivos. Um deles é a constatação, à boa maneira de Hawthorne, de que o ambiente de Nova Inglaterra é perfeito para a criação de uma atmosfera condizente com um conto de terror, para além das características do

¹² Ver Anexo, Fig. 16 e 17, p. 197

¹³ Ver Anexo, Fig. 18, p. 198

¹⁴ Ver Anexo, Fig. 19, p. 198

pensamento e do estado de espírito puritano, com todas as suas implicações mais sombrias.

Em “The Picture in the House”, somos confrontados com um estudioso de genealogia apanhado numa tempestade num local, aqui pela primeira vez referido, denominado “Miskatonic Valley”, não tendo outro remédio se não refugiar-se numa casa de estilo colonial muito degradada e com aspecto sinistro. Nessa casa, descobre *Regnum Congo*, um livro antigo, repleto de ilustrações sinistras e que, quando folheado, parece voltar sempre à mesma página. Nesta página em particular, uma inquietante ilustração feita por Pigafetta (n. 1480-?) revela um canibal retalhando partes de corpos humanos, naquilo que se assemelharia a um talho fornecido de carne humana¹⁵. De súbito, o dono da casa surge como uma figura enorme e imunda, falando com um sotaque *yankee* bastante arcaico. Mostrando-se inicialmente simpático e encantado com o interesse do forasteiro no seu antiquíssimo livro, a figura sinistra do dono ganha impulsos cada vez mais sanguinários, à medida que o volume vai sendo folheado pelo assustado forasteiro, insinuando a influência da sinistra ilustração. A seguinte citação ilustra a cena bastante bem:

The especially bizarre thing was that the artist had made his Africans look like white men – the limbs and quarters hanging about the walls of the shop were ghastly, while the butcher with his axe was hideously incongruous. But my host seemed to relish the view as much as I disliked it (Idem: 379).

O clímax do conto ocorre quando o indefeso narrador se apercebe que uma mancha de sangue alastrava no tecto da casa, indiciando um acto de morte e canibalismo no primeiro andar, local de onde o sinistro dono tinha saído. O conto termina de forma atípica em Lovecraft, com a intervenção de um autêntico *deus ex machina*, na qualidade de um relâmpago que destrói a casa e o seu proprietário, salvando-se o protagonista de forma milagrosa. Destaque-se a semelhança com o que acontece em “The Fall of the House of Usher”, de Poe.

A ligação deste conto com as artes plásticas reside, precisamente, na utilização da ilustração de Pigafetta para dar o mote. A figura de Pigafetta é, por si só, algo obscura, não havendo certezas absolutas em relação à sua vida. Este aventureiro terá

¹⁵ Ver Anexo, Fig. 20, p. 199

pago uma soma avultada para acompanhar Fernão de Magalhães na sua viagem de circumnavegação, tornando-se seu intérprete e cartógrafo. Manteve uma crónica detalhada da viagem, o que acabaria por servir para traduzir a língua do povo filipino. Foi um dos escassos dezoito homens que conseguiram regressar da viagem¹⁶. Escreveu o livro *Relazione del Primo Viaggio Intorno Al Mondo* (publicado parcialmente em 1525 na cidade de Paris). O livro referido no conto é real, tendo sido escrito e publicado pelo explorador italiano em 1591, sendo, posteriormente, traduzido em inglês, alemão e latim. Lovecraft não terá visto o próprio livro, mas reunido a informação em pesquisas, mais uma vez demonstrando a abrangência dos seus interesses culturais.

Confirmando o seu papel central na ficção de H. P. Lovecraft, ao possuir uma extrema riqueza de ligações com as mais variadas áreas, *At the Mountains of Madness* volta a tornar-se pertinente no que diz respeito às relações com a pintura. A descrição da geografia e do ambiente, em que a acção decorre, revela-se de extrema importância neste conto. Na aplicação do conceito de “terror cósmico” é necessário colocar o Homem em perspectiva face à imensidão do Tempo e do Espaço, fazendo-o parecer insignificante.

Lovecraft terá sentido a necessidade de fazer alusão aos quadros de Nicholas Roërich (1874-1947), os quais, certamente, o marcaram. Roërich, um pintor russo e líder espiritual, co-fundador da “Sociedade Teosófica Agni Yoga”, viajou um pouco por todo o Mundo, incluindo a Ásia, onde terá pintado os seus famosos quadros, representando o “tecto do mundo”¹⁷. Analisando algumas das suas pinturas, poderemos verificar como o texto apresenta descrições praticamente fiéis às telas: “On some of the peaks, though, the regular cube and rampart formations were bolder and plainer, having doubly fantastic similitudes to Roërich-painted Asian hill ruins.” (Lovecraft 1985: 57).

Como já anteriormente descrito, em “The Colour Out of Space” um meteorito atinge as imediações de uma quinta, perto da cidade ficcional de Arkham. Algum tempo depois, o solo, as plantas e os animais começam a adquirir cores e formas bizarras. A própria família de uma quinta nas imediações da cratera sofre um processo de degenerescência física e psicológica que irá levar à sua morte. Considerado por muitos estudiosos como um dos melhores contos do autor americano, destaca-se por conseguir criar um ambiente verdadeiramente perturbante e opressor. A “criatura” vinda do espaço

¹⁶ Ver Anexo, Fig. 21, p. 199

¹⁷ Ver Anexo, Fig. 22 e 23, p. 200

é bastante original para os padrões da época, pelo seu carácter intangível e indescritível. A ligação com a pintura surge, quando Lovecraft menciona os quadros de Salvatore Rosa (1615-1673), comparando-os com a floresta tornada bizarra pela influência do objecto caído do espaço:

Upon everything was a haze of restlessness and oppression; a touch of the unreal and the grotesque, as if some vital element of perspective or chiaroscuro were awry. I did not wonder that the foreigners would not stay, for this was no region to sleep in. It was too much like a landscape of Salvatore Rosa; too much like some forbidden woodcut in a tale of terror (Lovecraft 1994: 237).

Tal como no conto, os quadros do pintor italiano distinguem-se pelas suas paisagens melancólicas e misteriosas¹⁸, não sendo de menosprezar o impacto que elas terão tido em Lovecraft.

7.2 - Ilustradores Contemporâneos – Um Legado de Terror

Lovecraft tem vindo a inspirar sucessivas gerações de leitores, assim como outros artistas, com as suas visões de um terror exterior que nos ameaça. Um dos segredos para que tão amplo número de ilustradores e artistas gráficos se sintam atraídos é o espaço que o escritor deixa à imaginação de cada um na composição das criaturas sobrenaturais com que somos confrontados, explicando os diferentes estilos e formas com que as imagens por si sugeridas aparecem materializadas no papel, na tela ou até mesmo nos ecrãs de computador.

Outro factor determinante para essa popularidade parece residir, uma vez mais, na existência de uma pseudomitologia, num panteão de criaturas que se relacionam entre si. Estas podem ser até mesmo hierarquicamente associadas, assemelhando-se a certos universos ficcionais tão populares, no mundo da banda desenhada, no qual os seus heróis e vilões são inseridos num mundo que faz sentido em si mesmo, embora retenha suficientes elementos em comum com a realidade, para que continue a ser verosímil. Elaborar um estudo exaustivo que abrangesse a totalidade, ou quase, dos

¹⁸ Ver Anexo, Fig. 24 e 25, p. 200-201

artistas gráficos inspirados por Lovecraft seria algo que escaparia ao âmbito deste trabalho. Seria, porventura, até fastidioso. Assim, para a enumeração de alguns dos nomes presentemente mencionados foi escolhido um critério fundamentalmente assente na sua contemporaneidade e qualidade, para além de tentarmos conseguir alguma abrangência no que toca aos campos em que trabalham, procurando demonstrar que a influência lovecraftiana não é unidimensional.

Pesquisando ilustradores contemporâneos bem-sucedidos, será difícil não depararmos com John Jude Palencar (1957-), vencedor de inúmeros prémios atribuídos à elaboração de capas de livros. Com efeito, o seu trabalho tem servido para ilustrar romances góticos, revistas de ficção científica, ou mesmo as revistas “Playboy”, “Heavy Metal” ou “National Geographic”¹⁹. As ligações de Palencar com a obra de Lovecraft são facilmente descobertas. Um dos exemplos é a capa do livro *Tales of the Cthulhu Mythos* (1998), vencedora do prémio de 1999 para “Best Cover Illustration: Paperback Book”²⁰. A respeito de Lovecraft, o próprio ilustrador refere:

Many times I’ve hidden things in my paintings, consciously or subconsciously, the way Lovecraft layers his realities and his perceptions of reality. His placement in style and time relates him to Poe and Hawthorne in the past, and King and Barker today. He unearths a timeless fear instinctual in all humans. There is so much imagery in his work – ancient civilizations, surprising variety and structure of creatures, dimensional travel, subconscious dream states. These are the elements that inspired me to paint the surrealistic landscape that H. P. Lovecraft created in words²¹.

Outra referência digna de ser feita é em relação a John Coulthart (1962-). Este aclamado artista vive em Manchester, Inglaterra, e divide o seu tempo pelas actividades de ilustrador, autor de banda desenhada e designer gráfico de CDs, livros, bem como, autor de muitas cartas do famoso jogo “Magic, The Gathering”. Tem trabalhado em adaptações de histórias de Lovecraft, reunidas em *The Haunter of the Dark and Other Grotesque Visions*, de 2006²². A forte influência lovecraftiana no seu trabalho é demonstrada numa entrevista, na qual foi interrogado acerca do que mais apreciava na

¹⁹ Ver Anexo, Fig. 26, p. 201

²⁰ Ver Anexo, Fig. 27, p. 201

²¹ In http://home.att.net/~shadowlandhome/palencar_frame.html, consultado a 6 de Julho de 2006.

²² Ver Anexo, Fig. 28 e 29, p. 202

escrita do mestre americano. Coulthart respondeu que a importância de Lovecraft reside no facto de este ter trazido o terror para o século XX. Segundo Coulthart, até ao escritor de Nova Inglaterra, o Gótico praticamente circunscrevia-se a vampiros, fantasmas e cemitérios. A própria fase inicial da sua escrita está repleta desses elementos. Contudo, observa Coulthart, ao misturar as influências de Poe com ficção científica irá criar o que nós conhecemos como “terror cósmico”.

Fazendo uma análise perspicaz, Coulthart compara Franz Kafka com o escritor americano, considerando este último como o seu equivalente da “pulp fiction”, pois na escrita de ambos perpassa uma profunda sensação de desconforto e medo em relação ao modo de viver moderno. Os pontos em comum continuam, se pensarmos que ambos foram ignorados em vida, sendo descobertos e reconhecido o seu valor apenas postumamente. Não aceitando as críticas que muitos fazem à escrita do autor americano, Coulthart recorda que outros autores seus contemporâneos e considerados tecnicamente muito superiores, nomeadamente John Dos Passos, são pouco lidos, enquanto a influência de Lovecraft continua a crescer. Coulthart prossegue, chamando a atenção para o facto de que autores da craveira de William Burroughs, Angela Carter e Jorge Luís Borges elogiaram Lovecraft frequentemente, tendo o escritor argentino dedicado uma história ao criador do “Cthulhu Mythos”. O ilustrador termina a referida entrevista dizendo: “I don’t see Stephen King ever achieving that level of respect after he’s dead”²³.

Nem só na pintura e na ilustração encontramos o impacto do escritor em análise. Passando para o campo dos videojogos, poderemos referir o ilustrador Jeff Remmer, marcado, tal como os outros, pelo panteão pseudo-mitológico, produto da imaginação do mestre americano²⁴. Remmer começou por desenhar, ainda em criança, os seus próprios cenários de filmes e séries de televisão favoritas.

Mais tarde, viria a desenvolver as suas capacidades na Universidade do Novo México. O artista tem vindo a trabalhar no “design” de jogos de computador desde 1993, ao serviço da “Sega” e da “Sony Computer Entertainment”. Nos últimos dois anos tem estado concentrado em desenhar personagens e cenas a partir de histórias de Lovecraft. Planeia também escrever e ilustrar a sua própria história lovecraftiana.

²³ In <http://www.johncoulthart.com/pleonasm.html>, consultado a 7 de Julho de 2006.

²⁴ Ver Anexo, Fig. 30 e 31, p. 203

Havendo a necessidade de escolher dentre uma multidão de possíveis referências, concluiremos este subcapítulo com um ilustrador que sintetiza na perfeição a afirmação inicial de que a obra e o imaginário construído por H. P. Lovecraft formam parte integrante da cultura popular anglófona, em particular, a americana. Todd Schorr (1954-), ligado ao movimento artístico conhecido nos Estados Unidos da América por “lowbrow” consegue uma extraordinária síntese de alguns dos mais reconhecíveis ícones da sociedade ocidental nos seus quadros e ilustrações. Os seus quadros surgem repletos de figuras criadas por Walt Disney, personagens extraídas dos primeiros anos da televisão americana, produtos que nos remetem para a sociedade de consumo na qual vivemos. O aspecto visual das suas telas envia-nos para a “Pop Art”, que muito o influenciou, fazendo uso de técnicas empregues pelos publicitários das décadas de 50 e 60 do século XX. É muito significativo e ao mesmo tempo desconcertante que, no processo de exteriorização do imaginário deste artista, lado a lado com a figura do Rato Mickey, “Laurel and Hardy”, o Pai Natal vestido de vermelho (cortesia da “Coca-Cola”), frascos de Heinz Ketchup, marcianos verdes e os “Flintstones”, surjam figuras que reconhecemos imediatamente como pertencentes ao universo lovecraftiano²⁵.

²⁵ Ver Anexo, Fig. 32 e 33, p. 204

Capítulo 8 - Lovecraft em Portugal

Alvo já de inúmeros estudos em muitos países, particularmente nos Estados Unidos da América e com um público entusiasta espalhado por todo o mundo, Lovecraft começa agora a ser mais conhecido em terras lusitanas. Inicialmente, foi publicado pela “Editorial Estampa” e traduzido pelo conhecido Jorge Silva Melo, sob o título de *Os Demónios de Randolph Carter* na série “Livro B” em 1987. A editora “Dom Quixote” publicou *Nas Montanhas da Loucura* (1988) e ainda *O Caso de Charles Dexter Ward* (1987), para não falar em *O Intruso*, editado pela “Fio da Navalha” em 2004. Também a editora “Vega” publicou em 1991 uma pequena antologia de cinco contos intitulada *Horror em Red Hook*, na qual se incluem o conto com o mesmo nome e ainda os contos “Dagon”, “O Túmulo”, “A Maldição Que Caiu Sobre Sarnath” e “Vim do Outro Mundo” (no original “The Outsider”).

Eduardo Leão Maia, tradutor e autor do prólogo deste último título, presta um bom serviço ao leitor ao apresentar o autor ao público português, destacando algum do seu percurso biográfico e reconhecendo o impacto e a influência junto de numerosos autores associados à literatura fantástica, tais como Robert Bloch, Robert E. Howard, Colin Wilson, Ramsey Campbell, Clark Ashton Smith, Frank Belknap Long e até mesmo Jorge Luís Borges. Como estratégia de apresentação do escritor de Providence ao público português, o tradutor optou ainda por apresentar alguma da correspondência de Lovecraft, um meio privilegiado para penetrar no seu universo *sui generis*. Não escamoteando o lado controverso de algumas das suas ideias expressas nas missivas e nos contos, tal resulta secundário face ao impacto e à insistência da sua obra num tipo de sobrenatural diferente daquele que habitualmente encontramos. Em consonância com algumas das ideias já expressas neste trabalho, realçamos algumas palavras de Eduardo Leão Maia:

Lovecraft é certamente o escritor que mais trabalhou aquilo que não será ilícito designar por estrutura «modal» do fantástico, e a leitura aprofundada da sua obra constitui a única forma de nos apercebermos como pôde um escritor com um horizonte de criação tão estreito e com um estilo para todos os efeitos tão limitado, produzir uma obra tão vasta e com nuances tão características, indelevelmente marcantes para toda a literatura fantástica – e não só – posterior. (...) Numa perspectiva de elaboração do fantástico que não deixa de recordar os grandes momentos do Barroco, Lovecraft, que Bergier, num dos

seus raros momentos não «pawelsianos», classificou como «pai do conto materialista de terror», desviou-se do tronco comum da literatura da sua eleição para, por razões psicológicas ou estéticas que o mistério da sua biografia nunca nos permitirá talvez apurar, desenvolver uma nova forma de escrever o fantástico (Lovecraft 1991: 9-10).

Face a este carácter inovador da ficção de Lovecraft o tradutor e fundador da editora “Vega” reconhece a necessidade e a pertinência de um estudo biográfico e de um interesse pela sua obra mais aprofundado em terras portuguesas, algo que viria a acontecer.

Nos anos mais recentes, mais concretamente a partir do ano de 2005, o autor americano tem obtido uma maior visibilidade em território luso, graças aos esforços da editora “Saída de Emergência”, ao traduzir alguns dos contos mais significativos do mestre de Providence. Igualmente de relevo para a divulgação do seu nome em Portugal foi a publicação em 2004 de um volume de banda desenhada pela editora “Vitamina BD”. O livro conta com um argumento de Hans Rodionoff e Keith Giffen e ilustração de Enrique Breccia, nomes sonantes ligados à ilustração e ao mundo da banda desenhada, sendo John Carpenter o responsável pela introdução. A tradução para português ficou a cargo de Fernando Ribeiro, vocalista da banda portuguesa “Moonspell”, sobre quem falaremos um pouco mais adiante.

Na introdução, John Carpenter alude à identificação do Mal com aquilo que é exterior, o que fica para além do nosso conhecimento, sendo esta, como sabemos, a principal premissa do “terror cósmico”. Carpenter reconhece, em Lovecraft, um seu predecessor ao verificar que o escritor se aventurou na mesma exploração das fontes do Medo muito antes dele. O cineasta refere também que o seu tributo tem sido prestado na sua cinematografia, tal como a referência a Innsmouth em *The Fog* e toda a premissa geral de *In the Mouth of Madness*, já aqui referida, embora Carpenter empreste, obviamente, a essas obras, o seu cunho pessoal. Esse cunho próprio de cada indivíduo, não invalida também a influência que o escritor exerceu noutros autores como Clive Barker ou Stephen King, como também já vimos.

Sem ser absolutamente original, a ideia central introduzida neste volume de banda desenhada, inicialmente pensada para uma película cinematográfica, encaixa perfeitamente nos contornos originais e predominantes da obra lovecraftiana, ao pretender miscigenar factos biográficos do escritor com elementos da sua ficção. Efectivamente, o argumento elaborado por Hans Rodionoff e Keith Giffen tenta unir

estas duas vertentes, sugerindo que Lovecraft escreveria sobre acontecimentos, locais e criaturas que saberia existir.

Utilizando uma especulação comum entre muitos dos seguidores do escritor americano, este é visto como detentor de vastos e obscuros conhecimentos. Lovecraft seria, pois, um transmissor de conhecimentos antiquíssimos, ao mesmo tempo que, tal como muitas das suas personagens, se vê forçado a assumir o papel de herói, ou melhor, de anti-herói, arriscando o contacto com a loucura. Essa loucura é, precisamente, um dos elementos presentes, quer na sua ficção, quer na realidade da sua vida familiar.

Não é a primeira vez que a singularidade dos pormenores da sua vida, aliada à verosimilhança criada pela sua ficção, motiva tais fantasias. Algum do culto que rodeia a figura do escritor tem sido alimentado, como já vimos, por teorias da conspiração vindas dos mais variados quadrantes: desde seitas religiosas, pseudo-especialistas no oculto, ou até gurus “New Age”. Todos eles têm em comum, como é habitual, o facto de tais teorias servirem os seus próprios interesses. Contudo, para todos os apreciadores deste tipo de literatura, não deixa de ser atractivo, ainda que apenas por instantes (num exercício de “willing suspension of disbelief” não muito forçado) que tais especulações pudessem ser verdadeiras. Não obstante os completos e competentes estudos biográficos e literários realizados, em particular aqueles efectuados pelo estudioso S. T. Joshi, Lovecraft continua a conseguir reservar algum lugar ao mistério no que diz respeito à sua vida e obra.

Tentando identificar quais as principais linhas de força presentes na banda desenhada em análise, será de realçar que se destaca a profusão de elementos exteriores mais ligados ao “Cthulhu Mythos”, as criaturas fantásticas mais emblemáticas desse universo, bem como a área geográfica ficcional que o autor celebrizou. Através de traços e cores difusas, Enrique Breccia consegue ilustrar o “estranho” invadindo o quotidiano, embora também este se apresente soturno numa Nova Inglaterra e cidade de Nova Iorque impregnadas de decadência física e humana. Essa invasão do “Exterior” é referida por Carpenter na introdução e apontada como motivadora para a escrita de Lovecraft, ao querer incluir na realidade humana elementos que vão para além da sua compreensão.

O exclusivismo de uma visão racionalista como forma de compreender o mundo é criticado, nesta obra, através da utilização de Harry Houdini, racionalista inflexível, mas conhecedor do mundo do oculto, em oposição à personagem de Lovecraft. Confiando apenas na Razão, Houdini terá acesso a uma visão incompleta da realidade.

Uma vez mais, revelando o seu interesse e popularidade no seio da cultura popular, uma das chaves para a trama desenrolada nestas páginas reside no livro repleto de conhecimentos proibidos, o *Necronomicon*.

Este irá constituir uma ligação entre o mundo “real” e outras dimensões existenciais, servindo como uma porta de entrada para os “Old Ones”. Na globalidade, esta produção em banda desenhada funde de maneira interessante múltiplos conceitos, artefactos e até alguns lugares-comuns da literatura lovecraftiana, constituindo uma criação interessante para todos aqueles que são fãs deste género e do autor, ao mesmo tempo que pode desempenhar a função de porta de entrada para mais leitores e de um bom veículo de divulgação do autor em Portugal. Ainda que, para aqueles não familiarizados com o escritor de Nova Inglaterra, possa haver lugar a alguma confusão e dúvidas em relação a alguns conceitos-chave deste autor, este volume constitui um bom convite para que descubram mais da sua ficção.

No que se refere aos volumes que compilam diversos contos lovecraftianos, editados pela editora “Saída de Emergência”, um primeiro volume foi publicado em 2005, ao que se seguiu o segundo em 2007, com a característica interessante de o trabalho de tradução ter sido efectuado por alunos da Licenciatura de Tradutores e Intérpretes da Universidade Lusófona, sob a supervisão do docente, Professor Doutor José Manuel Lopes.

Outra característica interessante dessas edições diz respeito ao facto de ter sido escrita uma introdução para cada conto, pelo vocalista e letrista da internacionalmente conhecida banda portuguesa “Moonspell”. Para além disto, Fernando Ribeiro destaca-se também por ter sido responsável pela tradução do conto “Com a Lua”, no primeiro volume. Admirador da obra de Lovecraft, o músico constituiu uma mais-valia para este projecto editorial, dotando-o de um certo grau de originalidade, bem como de uma maior visibilidade, ao estabelecer uma ligação entre a música e a escrita, ligação essa já existente entre o escritor e diversas bandas mundialmente conhecidas, tais como os americanos “Metallica”.

Igualmente interessante é uma terceira publicação posta no mercado nacional, também em 2007, pela “Saída de Emergência”, intitulada a *Sombra Sobre Lisboa* e que constitui uma compilação de diversos contos lovecraftianos escritos por um eclético conjunto de autores de fantasia, ficção científica e de outros géneros e áreas criativas, nos quais se incluem produções dos próprios Fernando Ribeiro e Professor Doutor José Manuel Lopes, atrás referidos.

Propondo-nos levar a cabo uma análise deste conjunto de contos, tentaremos estabelecer quais as características da obra lovecraftiana, que terão perdurado junto destes diversos autores, procurando apurar se, de facto, alguns dos temas centrais aqui defendidos como co-responsáveis pela divulgação mundial do escritor norte-americano se confirmam como os mais fortes. Esta intenção de divulgação está igualmente presente na introdução de *A Sombra Sobre Lisboa*. Tendo o editor, Luís Corte Real, contactado com a obra de Lovecraft ainda durante a sua adolescência, o reencontro com a mesma, anos mais tarde, viria inevitavelmente a ser mais marcante. Esse reencontro dar-se-ia, curiosamente, através de um “role playing game” (RPG) intitulado “Call of Cthulhu”, dando conta da influência do escritor americano em diversos domínios. A esperança de uma maior divulgação deste autor em território luso é reforçada com a intenção explícita do editor em traduzir toda a obra, acreditando no poder de atracção que este autor consegue exercer sobre o mais variado público, como o prova a variedade de colaboradores desta antologia.

Ao tratar-se de um conjunto eclético de escritores, alguns deles profissionais, outros não, bem como oriundos das mais diversas áreas, é de esperar que o resultado final fosse, também ele, bastante variado. Com efeito, assim é. Tendo apenas como condição a definição do espaço em Lisboa, o conjunto de contos transporta-nos a uma grande diversidade de tempos (ao passado remoto, a um passado mais recente, à contemporaneidade, bem como ao futuro) provando uma adaptabilidade do imaginário criado pelo escritor às mais variadas épocas e contextos.

Na intenção de verificar se determinadas linhas de força, caracteristicamente lovecraftianas, se mantêm neste conjunto de contos é, de facto, possível verificar que tal possibilidade se concretiza. Com efeito, apesar das diferentes interpretações da obra do escritor, várias características fundamentais são mantidas em praticamente todos eles. É possível encontrar derivações, que se aproximam mais da fantasia ao criar um mundo em que divindades, tal como são habitualmente entendidas, convivem lado a lado com seres humanos e se sentem ameaçados por esses novos “deuses” vindos do espaço. Desenvolvendo-se num registo mais fantasioso, irão faltar características habituais na obra do autor americano como a possibilidade, interior à ficção, de explicar os acontecimentos fantásticos através da Ciência.

É o caso do primeiro conto, “O Primogénito”, de Rogério Ribeiro, que nos transporta para essa Lisboa fantástica e ainda uma colónia fenícia. A variedade de interpretações possíveis do universo lovecraftiano abarca também algo que se aproxima

do registo policial, com um muito interessante conto, que explora uma conspiração e no qual encontramos Eça de Queirós e Fradique Mendes, uma sua personagem fictícia.

Em “As Sombras Sobre Lisboa”, para além da aliciante intriga que inclui sociedades secretas e rituais pagãos, o conto constitui uma interessante oposição entre o mundo da racionalidade e da técnica face ao obscuro, à religião e aos mitos e crenças. A própria figura do escritor português, representante do Realismo, encarna esse papel, num curioso jogo de dualidades e de descoberta sobre o que constitui verdadeiramente a realidade e sobre o que acontece, quando o mundo da racionalidade e da técnica se encontra face ao que, supostamente, não deveria existir. Na sequência em que um poderoso navio couraçado americano, ancorado em Lisboa, ajuda nas buscas e no resgate de corpos vitimados por uma torrente causada pelo culto de “Cthulhu”, a embarcação é caracterizada através dos adjetivos “poderoso”, “imperioso” e “frio”. É a antítese do desastre, nada natural, que ocorre no rio Tejo.

Sente-se perpassando neste conto, tal como na obra de Lovecraft, uma crítica à utilização exclusiva da Razão como forma de compreensão do mundo. Também é possível encontrar uma característica comum ao escritor português e ao escritor americano, consistindo esta na crítica à religião, aos seus rituais convencionais e às hipocrisias que alimenta no seio da sociedade. Contudo, não obstante estas críticas, o conto de João Seixas contrapõe igualmente um mundo governado por regras básicas, a um mundo dominado pela anarquia, o que aconteceria após o advento dos “Old Ones”.

Uma vez mais, os receios da degenerescência social e cultural espreitam por entre as temáticas lovecraftianas e do Gótico em geral, reforçando o ponto de vista de Stephen King, quando este concluiu que a escrita gótica é de todas a mais conservadora, ao mostrar-nos a “desordem”, para que possamos querer a “ordem”.

Outras ansiedades recorrentes, na obra lovecraftiana, manifestam-se também nas obras por ele inspiradas neste conjunto de contos, nomeadamente inquietações ao nível da degenerescência genética, estreitamente ligada à degenerescência cultural. Estas surgem frequentemente nos contos, descrevendo o aspecto físico e a degeneração moral em que caem todos aqueles que embarcam na adoração das criaturas, que compõem o seu panteão pseudo-mitológico.

É o caso de “A Ameaça Rastejante”, de Yves Robert, no qual as descrições das deformações físicas dos adoradores de Cthulhu surgem paralelamente aos seus actos mais excêntricos. De igual forma, o ponto sensível da miscigenação racial implicando o

risco de degradação, surge igualmente, apesar de forma mais sugerida do que explicitada, no conto escrito por Fernando Ribeiro, “Mastodon”:

Confundimo-nos com o invasor. Começamos a gostar dele. Começamos a gostar de ser como ele. A luz dos dias morre. Convivemos nas ruas. Nas casas. Nos bancos do jardim fodemos como humanos e monstros nos tornamos. Temos medo de sermos outro alguém. Mas somos, de todas as maneiras (Ribeiro, ed. Real 2006: 336).

O tópico da degenerescência humana marca igualmente presença no conto “As Confissões de Walter Reis” de José Manuel Lopes. A metamorfose progressiva sofrida pelo protagonista assemelha-se àquela experimentada pela personagem principal de “The Shadow Over Innsmouth”. Sentindo repugnância pelo aspecto físico e comportamento dos habitantes daquela cidade, o protagonista irá transformar-se num deles, reconhecendo nessa nova fase da vida um salto evolutivo. O mesmo acontece no conto português, demonstrando mais uma faceta do terror cósmico.

O terror aqui equacionado resulta do medo do desconhecido, um medo instintivo pelo que desconhecemos, pelo que é diferente de nós e que vem do exterior. Não será difícil estabelecer um paralelo, no que diz respeito a Lovecraft, com o receio que este sentia por outras raças e culturas e a miscigenação com as mesmas, exacerbado no caso de alguém que passou grande parte da sua vida no meio racial e culturalmente “puro” de Providence. Contudo, no final de “The Shadow Over Innsmouth”, o protagonista junta-se alegremente às criaturas que anteriormente temia, fazendo ele próprio parte daquilo que antes era o “Exterior”. Poder-se-á especular, dizendo que talvez esta atitude constituísse o reconhecimento por parte do autor de que apenas tememos aquilo que desconhecemos, sendo possível mudar determinados pontos de vista:

That morning the mirror definitely told me I had acquired *the Innsmouth look*. So far I have not shot myself as my uncle Douglas did. I bought an automatic and almost took the step, but certain dreams deterred me. The tense extremes of horror are lessening, and I feel queerly drawn toward the unknown sea-deeps instead of fearing them. I hear and do strange things in sleep, and awake with a kind of exaltation instead of terror. (...) We shall swim out to that brooding reef in the sea and dive down through black abysses to Cyclopean and many-columned Y’ha-nthlei, and in that lair of the Deep Ones we shall dwell amidst wonder and glory for ever (Lovecraft 1994: 462-463).

No conto de José Manuel Lopes, aquilo que se apresenta inicialmente como uma degeneração irá também, uma vez concluída, representar algo de positivo, contrariamente àquilo que seria de esperar no início. A transformação serve, igualmente, como uma forma de reencontro com os entes mais queridos, mostrando, noutra perspectiva possível, óbvias semelhanças com o processo da morte, a consequente degradação do corpo e a passagem a uma nova vida, tal como é dogma de tantas religiões:

«Anda...» disse-me o meu pai, cerrando a minha mão, que revelava agora as mesmas deformações que eu sempre vira nas dele. «Há um longo caminho a percorrer, até chegarmos à nossa nova cidade. Aí, tudo será mais verdadeiro... mais fora destes enganos em que temos vivido... Existiremos para sempre acumulando o conhecimento de todas as épocas da Terra, já sem peias de deuses ou papões a ensombrarem as nossas vidas. É que nesse local, pelo menos cada dia pela manhã, seremos nós as próprias encarnações desses mesmos deuses...» (Lopes, ed. Real 2006: 326).

O final, de alguma forma positivo, destes contos contrasta com a esmagadora maioria das obras lovecraftianas, nas quais somos confrontados habitualmente com a loucura, ou mesmo com a morte dos protagonistas e em que a existência do próprio Homem é considerada apenas a prazo, com um funesto fim a aproximar-se, sem que se possa fazer alguma coisa para o impedir, como é apanágio dessa visão central na obra lovecraftiana: a da insignificância humana.

Dada a sua força, este tópico surge igualmente na compilação de contos portugueses e dá o mote de uma forma mais directa aos dois últimos contos: “Num Túnel em Lisboa” de João Ventura e “Por Detrás da Luz” de João Barreiros. Este último destaca-se igualmente por apresentar uma componente de ficção científica bastante forte, característica presente em algumas obras do mestre de Providence, potenciando uma maior longevidade da obra. Utilizando elementos mais próprios da ficção científica, “Por Detrás da Luz” consegue criar um clima de veracidade no seio de uma Lisboa confrontada com uma “Singularidade” física, uma fraqueza no tecido espaço-temporal, permitindo o surgimento de um portal interdimensional por onde os seres de inspiração lovecraftiana poderiam penetrar na nossa dimensão e no nosso mundo. O poderio tecnológico do homem tem, neste conto, uma palavra a dizer, uma vez que um potente engenho nuclear consegue travar a abertura do portal (embora destruindo quase

toda a cidade e matando a maioria dos seus habitantes), “congelando” o tempo, naquele local específico, durante cerca de trinta anos.

No decurso dessas três décadas o protagonista viaja até uma Lisboa a escassos segundos de ser destruída, mediante um dispositivo que permite viajar no tempo, fazê-lo mover-se lentamente ou mesmo pará-lo. Tais viagens temporais devem-se, contudo, a intenções pouco nobres do protagonista: a obtenção de artigos e posterior venda como *memorabilia* dessa Lisboa pré-apocalíptica. Esse e outros aspectos menos nobres da natureza humana irão ser explorados pelos “Old Ones”, para que consigam penetrar através do portal, reclamando o seu domínio sobre o planeta, acontecimento que afirmam como eventualmente adiável, mas inevitável:

Não penses mais nisso. Fica em paz. Vê se entendes que o nosso regresso era inevitável. Mais tarde ou mais cedo, aqui ou em qualquer outro lado, haveríamos de poder passar. (...) O Mundo é deles enfim (Barreiros, ed. Real 2006: 456).

A ausência de uma noção de Bem ou Mal absolutos está igualmente patente no conto, ao repelir a tentação de salvação da Humanidade face a criaturas bastante mais poderosas. A queda do próprio Homem é, aliás, precipitada por atitudes e ambições pouco elevadas por parte do protagonista, colocando a questão sobre quem serão os verdadeiros monstros. As criaturas inspiradas pelo panteão pseudo-mitológico de Lovecraft terão até, de alguma forma, merecido alcançar a vitória sobre a Humanidade e conquistado este planeta, fruto da sua enorme perseverança:

O teu amigo é fino, sabes? Durante anos e anos divertiu-se a abusar das pessoas durante as viagens que fez no tempo lento. Talvez para se vingar de mim, sei lá! Como se um divórcio fosse o fim-do-mundo. E tu, meu caro, que sempre desconfiaste disso, ficaste de boca calada porque te convinha. Não venhas agora dizer que somos nós, os monstros. A Hierarquia possui uma beleza e um rigor indescritível. Encontra-se muito para além de qualquer juízo estético ou moral. Estivemos milhões de anos à espera que os Portais se abrissem e que pudéssemos enfim voltar às origens, ao nosso Éden privado, cujo o acesso em tempos nos vedaram... A nossa paciência, o nosso desejo, não tem fim, como diria o velho Howard (idem 452-453).

Indubitavelmente deixado para o final da compilação de forma intencional, este conto consegue congrega um conjunto de características que nos fazem identificá-lo imediatamente como um conto lovecraftiano.

Esses traços são identificáveis nas temáticas por nós já abordadas, conferindo-lhe uma genuína aura de terror “exterior” como é apanágio do autor americano, que vai para além dos elementos mais exteriores, como a simples referência a Cthulhu, a outras criaturas do panteão pseudo-mitológico, ou outros elementos usados mais habitualmente.

Com efeito, nesta compilação e em contos de muitos outros autores que pretendem ou pretenderam escrever na esteira de Lovecraft, poderemos encontrar múltiplas referências a elementos que, à partida, entendemos como lovecraftianos. Podendo ou não ser esse o objectivo, ou variando em função daquilo que Lovecraft significa para cada um dos autores, nem todos reproduzem a característica que mais o caracteriza: o “terror cósmico”. Por vezes cedendo à tentação de conferir um valor absoluto aos conceitos de Bem e de Mal, alguns autores optam por fazer uso da simbologia judaico-cristã nessa visão maniqueísta. Lovecraft, porventura, entendê-lo-ia como um recurso literário válido, embora pouco de acordo com as suas posições manifestadas relativamente às religiões e tendo nós em mente a sua concepção mecanicista do Universo.

Assim, também nos é possível encontrar características mais superficialmente lovecraftianas em *A Sombra Sobre Lisboa*, nomeadamente no conto “o Primogénito” de Rogério Ribeiro, claramente num tom mais fantasista e em que divindades clássicas, agora acoissadas pelas criaturas pertencentes ao “Cthulhu Mythos”, caminham lado-a-lado com seres humanos, competindo pela sua adoração. Subjacente ao conto, referiremos o tópico Ordem vs. Caos, por si só demasiado vago para ser considerado exclusivamente lovecraftiano.

Já o conto “Vale de Sombras” escrito por Safaa Dib retoma o tema da decadência, central em Lovecraft, e transporta-nos até à época dos reis visigóticos na Península Ibérica, numa fase de declínio político, social e também religioso. Reflectindo esse declínio, a igreja cristã da cidade de Olissipo serve de fachada para um obscuro culto que pretende trazer à luz do dia seres poderosos. Este advento irá precipitar a invasão árabe da Península Ibérica, numa visão alternativa de causas históricas, em que um Islão pujante vem substituir uma Cristandade em decadência, aberta à corrupção de novos cultos, numa visão não muito distante do que poderia ser interpretado por alguns sectores políticos e religiosos em relação à alegada decadência ocidental e surgimento do fundamentalismo islâmico.

O declínio religioso e a crítica à ortodoxia e superficialidade religiosa volta a ser tema no conto “Um Dia no Cárcere”, no qual um condenado à fogueira pela Inquisição escapa do seu funesto destino através de viagens espacio-temporais, não havendo, contudo, um assomo muito evidente do sentimento de “terror cósmico” ou do vislumbrar de esferas exteriores, espreitando e manipulando o nosso quotidiano.

O mesmo não poderá ser dito em relação aos contos “Aquele Que Repousa na Eternidade”, escrito por Luís Filipe Silva e “O Elefante e o Cavalo” de David Soares. O primeiro coloca a narrativa em épocas distintas e, fazendo uso de personagens históricas, bem como do próprio H. P. Lovecraft e de Arthur Machen, funde-as convenientemente através de acontecimentos históricos, num processo semelhante ao utilizado pelo mestre americano. Todo o conto deixa transparecer um sentimento de conspiração, dando-nos a nítida sensação de que por detrás de grandes acontecimentos históricos, tais como a 1ª Grande Guerra e a viagem de circumnavegação de Fernão de Magalhães, estão mecanismos obscuros, despoletados por uma busca de conhecimento proibido, uma vez mais concentrados no livro obscuro *Necronomicon*. É, novamente, o retomar do tópico da busca de conhecimento proibido, que leva a que um rei português, D. Manuel I, retratado de forma bastante sombria, não olhe a meios para obter o conteúdo do livro maldito, mandando para a morte muitos dos seus súbditos.

Como referido atrás, David Soares é o autor de “O Elefante e o Cavalo”, conto que estabelece uma ligação entre as ambições pessoais de um arquitecto do reino, o *Necronomicon*, uma obscura personagem indiana e criaturas fantásticas, culminando no terramoto de 1755. David Soares retrata uma Lisboa decadente, tortuosa e percorrida por criaturas que se escondem nas suas sombras, contrariando a ideia feita de que a antiga Olissipo é uma cidade de Luz. Com habilidade, este autor consegue uma interessante ligação entre acontecimentos históricos, símbolos maçónicos, presentes em Lisboa, e o universo lovecraftiano, abrindo perspectivas paralelas à realidade.

Confesso admirador de Lovecraft, David Soares afirma-se neste momento como um dos melhores autores portugueses ligados à literatura de terror, com diversos contos e um romance publicado recentemente em que junta Fernando Pessoa, a figura controversa de Aleister Crowley e o mito sebástico, para além de numerosos albúns de banda desenhada, explorando outra das suas facetas artísticas. Soares assume-se como ateu convicto e é dotado de uma considerável cultura científica. Desta forma, partilha de forma particularmente próxima muitas das suas convicções com as posições assumidas por Lovecraft, ao longo da vida, na sua correspondência e obra ficcional.

As semelhanças tornam-se, todavia, menores na obra de Soares, apresentando esta uma escrita mais sensual, não temendo em explorar ligações entre o terror e o sexo. Aqueles mais familiarizados com a escrita de Lovecraft, não estranharão que um espírito eminentemente puritano e uma maior atenção dada aos acontecimentos narrados, em detrimento da composição das personagens, afastem o autor americano da escrita do português.

Conclusão

Porquê ler Lovecraft? Ou ainda, porquê estudar Lovecraft? A primeira questão poderá ser tão ou mais válida do que aquela que Italo Calvino colocou a propósito dos clássicos, tal como a segunda, colocada por S. T. Joshi, mas as respostas às mesmas não são simples, tal como os nossos tempos não o são.

A pertinência de um estudo incidindo sobre a escrita deste autor justifica-se plenamente, perante o estatuto de verdadeiros clássicos contemporâneos, alcançado pelos seus contos. Quando os lemos, é com naturalidade que sentimos uma certa familiaridade com obras de outros autores ao nível dos conceitos envolvidos na sua ficção, uma semelhança com os seres alienígenas e até com algumas das técnicas literárias por si utilizadas. Tal não sucede por falta de originalidade, mas porque Lovecraft constituiu e constitui fonte de inspiração para um grande número de autores dedicados ao Gótico.

Tentámos ao longo desta dissertação, juntamente com outros objectivos postulados na introdução, determinar e compreender alguns dos motivos e características da escrita de H. P. Lovecraft, que ainda a tornam original e atractiva para os leitores contemporâneos. Pudemos reflectir sobre o que fez com que um obscuro escritor, fosse capaz de deixar uma obra capaz de perdurar na imaginação de incontáveis leitores, conseguindo aquilo que outros escritores bem-sucedidos, seus contemporâneos, não conseguiram. Sobretudo, tratando-se de alguém conhecido quase unicamente pelo seu círculo de amigos e correspondentes, bem como pelos leitores de revistas de *pulp fiction* de reputação e qualidade tão heterogénea quanto duvidosa. Poucos autores, com uma obra que poderá ser condensada em poucos três volumes, poderão reclamar um impacto tão inversamente proporcional ao volume da sua escrita.

Olhado desconfiadamente durante muito tempo pela crítica e pela academia, Lovecraft foi, sem dúvida, mais um herdeiro do Gótico americano, sendo inquestionável que a figura mais gigantesca dessa face negra da literatura americana foi e continuará a ser E. A. Poe. O próprio Lovecraft nunca omitiu essa pesada herança, como tão facilmente se verificará através de uma análise da sua primeira fase de escrita. A seu tempo, o cavalheiro de Providence imprimiria o seu cunho pessoal, além de uma acuidade intelectual e artística únicas a uma escrita gótica que já considerava enferma de convencionalismos e desadequada a uma realidade diferente daquela em que este seu

modo literário de eleição ainda se encontrava preso. Num misto de ateísmo, materialismo, racionalidade aguda e sensibilidade artística, Lovecraft traria o Gótico para o seio do século XX, com todos os desafios inerentes ao estilhaçar de estruturas mentais prévias. Tentámos argumentar que, não obstante constituir um dos herdeiros de uma rica tradição gótica, uma das razões mais influentes para a popularidade crescente deste autor reside na sua originalidade.

A mesma só se tornou possível, quando entrou naquela que é unanimemente considerada a terceira fase da sua escrita, uma fase coincidente com a criação de uma pseudo-mitologia tão ou mais popular do que aquela criada por Tolkien, ou, como David E. Schultz lhe chamou, uma anti-mitologia, uma mitologia que inverte e que ironiza precisamente tudo aquilo que as mitologias e a religião supostamente fazem pela Humanidade. Algumas das conclusões deste panteão invertido são tão óbvias quanto chocantes para a percepção comum: o Homem não é o centro do Universo; não possuímos uma relação especial com Deus (porque o mesmo não existe) e não há evidência de qualquer vida para além da morte. Como S. T. Joshi faz notar em *H. P. Lovecraft: A Life*, não será de estranhar que muitos leitores, bem como outros escritores, não consigam lidar com estas concepções.

Só quando alcançou a emancipação possível da herança de Poe, presente nos seus contos góticos mais clássicos, e da fase fantasista inspirada por Lord Dunsany, é que Lovecraft alcança a maturidade e a sua escrita consegue o carácter “cósmico”, por si tão almejado. Paradoxalmente, parece ser esta característica a que hoje mais aproxima os leitores da sua bibliografia. Esse “cosmicismo”, tão criticado por diversos estudiosos e críticos da sua obra, é justamente considerado por S. T. Joshi como aquilo que distingue este autor dos demais autores góticos. A escrita de Lovecraft, não obstante o seu aspecto inicial pesado e barroco (que, como já vimos serve a sua função) é, de alguma forma, uma escrita moderna e adaptada à realidade contemporânea. Apela ao leitor, porque fá-lo sentir vontade de perscrutar através do desconhecido, por muito que isso o assuste. O leitor consegue identificar-se com os protagonistas, nesse desejo em particular pois, os mesmos, etapa a etapa, frequentemente realizam descobertas acerca do “seu” passado, bem como do passado de todos nós. Muitos sentem-se aterrorizados nesse processo, mas são impelidos por uma curiosidade que ultrapassa o terror, uma curiosidade quase hipnótica, como só a própria escrita do autor americano consegue provocar.

Numa interessante identificação com alguns sintomas associados à pós-modernidade, os protagonistas sofrem uma transformação mental (por vezes até física) fundamental e perdem todas as grandes coordenadas existenciais capazes de conferir significado às suas vidas. Curiosamente, esses momentos poderão ser também entendidos como o início de uma existência mais autêntica, já que esta se liberta de falsas assunções. A loucura, muitas vezes proveniente do contacto com a verdadeira realidade, afigura-se como uma nova forma de existência, mais lúcida. Neste aspecto em particular, Lovecraft entra igualmente em sintonia com formas modernas de entender a arte, sabendo nós, hoje em dia, que determinadas percepções mais profundas e originais da realidade, traduzidas em obras de arte, estão, em muitos casos, associadas a formas de insanidade mental mais ou menos evidentes.

Uma característica pós-moderna, não obstante o perigo de afirmações absolutas e a relatividade de conceitos quando lidamos com o pós-modernismo, é a subversão e inversão de valores, sendo esta, igualmente, uma das marcas que caracteriza a obra do escritor norte-americano. Sabemos que esta é também uma característica do Gótico em geral: provocada pela sua recorrente transgressão de categorias estéticas, morais e sociais. Daqui nasce uma permanente subversão da normalidade, particularmente sentida na obra de Lovecraft por nesta atingir enormes proporções, dadas as suas implicações “cósmicas”. Não se trata somente de algo que subverte as regras num tempo e espaço limitados, mas que origina consequências terríveis para os indivíduos, que contactam com o “Exterior”, bem como para toda a Humanidade.

Este ímpeto transgressivo da obra de Lovecraft faz com que nela todos aqueles que podem ser considerados “sãos”, no mundo normal ou convencional, passem a ser, na perspectiva de quem contactou com a verdadeira realidade, os “verdadeiros loucos”. Só aqueles que se apresentam aos olhos da maioria como loucos é que dispõem da verdade. Lembremo-nos que o velho pouco coerente e alcoólico de “The Shadow Over Innsmouth” era o único, para além das criaturas, que conhecia a terrível realidade e a revelou ao protagonista. A verdade tinha o seu guardião no indivíduo mais improvável.

Não será exagerado insistir na originalidade da cosmovisão lovecraftiana como o factor preponderante para a popularidade póstuma do autor, com consequências que poderíamos comparar às múltiplas e variadas ondas de choque sentidas neste nosso mundo globalizado. A abolição de certezas absolutas e de verdades imutáveis que as personagens da sua ficção experimentam com o contacto da verdadeira realidade é, de certa forma, comparável à falta de certezas e à fragmentariedade em que nos movemos

nesta era pós-moderna. O anti-herói lovecraftiano típico é alguém que, no final, vê todas as suas coordenadas existenciais serem baralhadas, sendo obrigado a construir uma nova realidade a partir dos fragmentos resultantes do estilhaçar da anterior. Esta construção de uma nova realidade fragmentada entra em convergência com uma certa condição pós-moderna, resultante da vivência de uma realidade compósita, na qual já se torna difícil vislumbrar um todo coerente em que categorias como Bem / Mal são dificilmente identificáveis e raramente geradoras de fronteiras absolutas. O consenso sobre um carácter benéfico ou maléfico desta nova realidade para o ser humano é algo a que dificilmente se chegará, como poderemos entender através da obra *The Postmodern*, de Simon Malpas:

Technology, and its capacity to disrupt humanist ideas of the self-identical subject, has variously been presented as a threat and as an opportunity: the postmodern philosophy of Lyotard has warned against the dehumanizing effects of contemporary techno-science; and, on the other hand, the feminist theory of thinkers such as Donna Haraway has spoused the adoption of a cyborg identity as a positive means of challenging gender stereotypes. The cultural productions that engage with the developments and challenges of science and technology frequently present pictures of a future in which human subjectivity and identity have become profoundly problematic (Malpas 2005: 75).

No Gótico, a subversão de categorias e a recusa em perspectivar o Mundo de uma forma exclusivamente racional é uma das principais forças. De igual forma, a resistência que a natureza humana demonstra em se deixar categorizar de forma absoluta e linear poderá constituir uma das mais importantes formas de impedir a desumanização com que uma sociedade altamente tecnológica e apoiada cegamente no capitalismo nos ameaça. Esta característica partilhada pelo Gótico e pela pós-modernidade em geral, bem como pela obra de Lovecraft em particular, pode explicar parcialmente o seu efeito e a sua popularidade presente. *The Postmodern* de Simon Malpas poderá, igualmente, dar-nos pistas nesse sentido:

For Lyotard, then, the human is the product of a conflict between two inhumans: the inhuman systems of technology and capitalism that threaten to extinguish anything in the human that is not of value to them, and, within this same human, the uncanny strangeness of another inhuman that is a potential site of resistance. (...) Without the inhuman indetermination at its heart, the human ceases to be able to resist the first form of the inhuman, that of the developmental system (Idem: 76-77).

A ficção lovecraftiana poderá, para além de todos os seus outros atributos, afigurar-se como mais um baluarte face a uma sociedade distante do ideal perspectivado pelo cavaleiro de Providence, uma sociedade, que no início do século XX já estava quase única e exclusivamente assente numa lógica mercantilista e de utilitarismo.

Não obstante as posições assumidas pelo autor, já vimos como Lovecraft rejeita uma visão do mundo e dos fenómenos através de mecanismos e estruturas mentais que contemplem um sobrenatural meramente fantasista. Num primeiro momento, a conclusão lógica é a de que Lovecraft seria um racionalista no seu sentido mais puro. Contudo, tal não acontece, ao apercebermo-nos que, para o escritor, a existência também inclui aquilo que é místico e inexplicável. Se tal não acontecesse, dificilmente nos teriam chegado obras deste autor pertencentes ao Fantástico.

De facto, poderíamos ficar um pouco confusos, uma vez que o presentemente dito parece contradizer afirmações feitas pelo próprio autor quando negava a existência de planos de existência que tradicionalmente associamos ao sobrenatural. Porém, tal como foi analisado no capítulo respeitante ao conceito de sobrenatural, este autor, parece seguir uma “terceira via”, a perspectiva de que a mente humana, pura e simplesmente, não é capaz de abarcar e explicar tudo aquilo que acontece na Natureza, havendo no próprio real um espaço para o sobrenatural, para o inexplicável, ainda que não seja descartada a hipótese desse mesmo inexplicável poder vir a ser explicado. Esta abertura à ambiguidade do real é algo que o decorrer do século XX iria ajudar a confirmar, uma vez que a cada nova descoberta, novas e mais complexas questões se colocam. Não se cai, portanto, na tentação fácil da simples categorização de algo puramente racional ou puramente sobrenatural. Segue-se a via daquilo que não é explicável, cruzando o racionalismo com a sua abertura mental ao Fantástico e conseguindo deixar o leitor na dúvida em relação à veracidade dos factos ou à fiabilidade do narrador.

Apesar de apresentar características inovadoras, unindo a razão com a imaginação, ligando um estilo barroco e repleto de anacronismos à localização da acção na contemporaneidade e ainda resultando numa fusão entre o Gótico e a ficção-científica, a escrita do cavaleiro de Providence insere-se numa tradição ficcional da escrita americana, ao entrar em diálogo com outras imaginações paradoxais. Richard Chase dá conta deste mesmo carácter da imaginação literária americana quando afirma: “It is massive, brutal, monolithic, but at the same time protean, erotically beautiful, infinitely variable” (Chase 1962:60). O tempo viria a ser generoso com o escritor

americano, pois se reflectirmos, veremos que boa parte da ficção gótica e do cinema de terror actual seguem esta via. São-nos apresentados factos e acontecimentos que escapam à normalidade (a qual serve de fundo contrastante), deixando lugar, apesar de tudo, à possível “explicação” desses mesmos fenómenos, ou entidades, num futuro mais ou menos próximo, ou ainda o simples aceitar dos mesmos, transmitindo-se ao leitor ou ao espectador um sentido de humildade em aceitar os seus próprios limites. Mesmo as criaturas originadoras de terror mais tradicionalmente ligadas ao Gótico, tais como vampiros ou lobisomens, seguem a via da explicação mais ou menos plausível. A causa do vampirismo ou a metamorfose de humanos em lobisomens pode agora assentar num qualquer vírus ou processo, cujos detalhes ainda não são totalmente compreensíveis para o ser humano e que, possivelmente, nunca serão. A utilização de seres extraterrestres com capacidades físicas e intelectuais muito superiores às humanas é um dos traços mais distintivos desse “novo” Gótico que Lovecraft nos apresenta, e que lhe concede um grande poder de verosimilhança, embora o autor pertencesse a um período literário em que a esmagadora maioria dos escritores ainda utilizava um Gótico assente em conceitos tradicionais do sobrenatural.

Tentámos ao longo desta dissertação estabelecer algumas das principais razões capazes de explicar a popularidade e influência da escrita do mestre de Providence na contemporaneidade, tendo identificado a utilização do terror cósmico como uma das palavras-chave nesse sucesso. O apelo de uma pseudo-mitologia capaz de parecer materializável coaduna-se perfeitamente com a propensão actual para as teorias de conspiração, ou crença em extraterrestres. Usando este recurso, o escritor norte-americano antecipou-se várias décadas a uma temática que seria popularizada na contemporaneidade por séries televisivas de enorme sucesso como *X-Files* e outras similares.

Outro factor determinante para a disseminação das suas ideias consistiu no facto de Lovecraft ter estabelecido uma considerável rede de correspondentes, alguns dos quais viriam a ser autores de sucesso. Alguns desses nomes, já aqui referidos, Robert Bloch, Clark Ashton Smith ou Robert E. Howard, contribuíram para a difusão do “Cthulhu Mythos”, ajudando a transportá-lo para muitos outros leitores e a fazer com que fosse muito além do tempo de vida de Lovecraft. Essa influência, nomeadamente aquela exercida sobre realizadores e produtores de cinema, viria a ser determinante para que possamos hoje considerar o mestre americano como uma figura icónica da cultura ocidental contemporânea.

Um dos melhores exemplos para a divulgação da sua cosmovisão pode ser representado pela película *Alien – O Oitavo Passageiro*, um dos expoentes máximos daquilo que é olhar o “Exterior” em toda a sua negritude e estranhamento. A não-existência de um Mal absoluto, a indiferença cósmica e o medo primordial de sermos perseguidos por algo superior a nós, foram condições existenciais expostas na tela de cinema, em 1979, projectando nesse processo, aquela que é provavelmente a figura monstruosa mais icónica dos últimos trinta anos, cortesia de H. R. Giger.

Apesar de identificáveis e repetidamente utilizados por quase todos aqueles que pretenderam imitar o mestre de Providence, a utilização de temas, personagens, locais, livros proibidos e criaturas conotadas com Lovecraft não são, só por si, garante de transmitirem o mesmo ambiente e inquietude dos contos originais. De facto, não é assim tão simples e a prova é a de que alguns dos melhores exemplos de ficção lovecraftiana são obras inspiradas indirectamente, as quais, sendo influenciadas pelo autor, conservam também o seu próprio estilo. Como vimos, o mesmo aconteceu com Lovecraft, pois só quando se libertou da sombra dos seus precursores é que a obra, que perduraria, foi escrita.

Robert Bloch, jovem correspondente e discípulo do cavaleiro alto e magro fornece algumas pistas importantes para esse mesmo perdurar. Segundo ele, o mesmo perscrutar do desconhecido, mencionado atrás, é um factor determinante, uma vez que este não foi totalmente eliminado pelo materialismo e pela Ciência, que prometiam “iluminar todas as sombras” e medos desse mesmo “unknown”. A própria psicologia contribuiu para explicar o sobrenatural, atribuindo-lhe explicações científicas. A ênfase no natural, particularmente forte no final do século XIX e início do século XX estendia-se à ficção, tal como *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. A transformação do médico em criatura monstruosa devia-se a um processo químico. Também o próprio Drácula poderia ser morto por um médico, Van Helsing. A racionalidade e o positivismo podiam, à primeira vista, contribuir para esbater o poder do sobrenatural, lançando uma reflexão sobre o próprio Gótico que tinha sido criado exactamente para pôr em causa esse excesso de racionalismo dominante.

A Primeira Guerra Mundial viria mudar tudo isso. Milhões morreram, a morte parecia não ter limites e a própria Ciência, que prometia o Paraíso na Terra, era agora a responsável pela matança a uma escala industrial. Subitamente, a Razão parecia já não ser capaz de combater a irracionalidade humana. Contudo, mesmo nesta altura, a ficção de terror continuava a ser mal-vista, encontrando o seu lugar predominantemente na

pulp fiction, comprada nos Estados Unidos da América por aqueles que pretendiam alhear-se um pouco da realidade angustiante da Grande Depressão. Finalmente, o optimismo começava a diminuir, tendo o Gótico encontrado um terreno propício.

O golpe final no conceito de uma existência baseada quase exclusivamente no domínio tecnológico seria dado pelo advento da Segunda Guerra Mundial. Pela primeira vez, teve-se a noção de que uma guerra poderia destruir o próprio mundo. O Mal poderia tomar conta do poder de um país, como o nazismo havia demonstrado. Acontecimentos, tais como a concretização do “Projecto Manhattan” demonstraram como descobertas científicas importantes podiam dar origem a novas e cada vez mais poderosas armas. O início da era atómica coincidiu com o advento de cada vez maiores e mais elaboradas teorias da conspiração. Subitamente, o que inspirava medo nos anos 30 já não era suficiente para o público dos anos 40. Os verdadeiros monstros começaram a ser cientistas loucos, animais pré-históricos ou seres extraterrestres, todos eles pretendendo dominar ou destruir o mundo inteiro. A ficção lovecraftiana começava agora a fazer sentido a um número crescente de pessoas, anos após o desaparecimento do autor.

Outros acontecimentos, igualmente apontados por Bloch, contribuíram para a crescente popularidade de Lovecraft. As consequências de uma civilização industrial em desequilíbrio com a natureza e geradora de graves desigualdades sociais fomentaram os problemas que continuamos a viver: o desbaratar dos recursos naturais, a inflação e recessão económica, as guerras religiosas, a corrupção governamental e industrial, o assassinio político, o crime urbano, ou o consumo de drogas. A figura de um “herói” já não era suficiente para travar problemas desta magnitude, como até então tinha acontecido, naquilo que poderíamos considerar um dos últimos repositórios de um optimismo colectivo.

A originalidade da ficção lovecraftiana, colocando a origem do terror no exterior, fazia agora mais sentido. O mestre de Nova Inglaterra avançou esta ideia numa época em que o terror estava voltado, sobretudo para dentro, para a psique humana e para a personificação do Mal: Satanás. Bem diferente era a concepção lovecraftiana. Sendo completamente ateu e manifestando um grande e precoce interesse pela astronomia, deslocou para o misterioso e escuro espaço exterior a principal fonte dos seus temores. Estava tão convencido disso, que o afirmou no seu já clássico ensaio sobre Literatura Gótica *Supernatural Horror in Literature*:

The unknown, being likewise the unpredictable, became for our primitive forefathers a terrible and omnipotent source of boons and calamities visited upon mankind for cryptic and wholly extra-terrestrial reasons, and thus clearly belonging to spheres of existence whereof we know nothing and wherein we have no part (Lovecraft, ed. Joshi 2000a: 21).

O equilíbrio entre um materialismo racional e a capacidade imaginativa é também referido por Bloch como uma qualidade fundamental do autor, pois a predilecção exclusiva por um destes extremos provocaria um realismo impeditivo daquilo que Lovecraft chama “weird fiction”, enquanto o campo oposto desembocaria numa ficção de carácter fantasista, própria da sua fase dunsaniana. Quando Lovecraft atinge a sua maturidade na escrita, estamos já perante um balanço satisfatório entre factos científicos e aquilo que a liberdade artística permite. É por essa razão que contos, nos quais as personagens viajam facilmente de uma galáxia para outra e em que tudo se assemelha a um “western” situado no espaço, perderam as legiões de admiradores que possuíam, enquanto os contos do mestre de Providence permanecem credíveis.

James Turner, autor da introdução da colectânea de contos lovecraftianos intitulada *H.P. Lovecraft and Others – Tales of the Cthulhu Mythos* discorre precisamente acerca deste último ponto, apontando as virtudes, então pouco reconhecidas, de Lovecraft face a outros escritores de “weird fiction” seus contemporâneos:

During the 1930s American magazine science fiction was largely the province of a ghettoized group of action/ adventure hacks who simply transformed the Lazy X ranch into Planet X and then scribbled forth the same formula stories, substituting space pirates for cattle rustlers. For readers accustomed to hopping aboard a starship, flipping on the faster-than-light drive (never mind Einstein’s special theory), and blasting the bejesus out of the eight-legged men of Betelgeuse, Lovecraft’s painstakingly detailed and overtly atmospheric sojourn across the Atlantic wilderness in which his two intrepid explorers gibber and shriek before the culminant horror, was largely incomprehensible to the SF enthusiasts of 1936 (Turner 1998: VII).

Lovecraft não possuía o apelo fácil dos bem-sucedidos autores da “pulp” da época e conheceu a dupla amargura de ser rejeitado pelo público e pelos editores das revistas, mais interessados no lucro fácil e sucesso imediato. Contudo, os contos do escritor de Nova Inglaterra acabariam por impor-se e perdurar pela credibilidade

conferida por alguém que soube adaptar à sua prodigiosa imaginação, algumas das mais inovadoras e importantes descobertas do seu tempo, precisamente aquelas que fariam com que o Universo e o papel do Homem no seu seio nunca mais fossem entendidos como dantes.

Voltemos a lembrar a utilização de geometrias não-euclidianas em “The Call of Cthulhu” similares àquelas com que Einstein teve de trabalhar no desenvolvimento das suas teorias. Lembremo-nos ainda das emanções e radiações do estranho objecto caído do espaço em “The Colour Out of Space” e os seus paralelos com as experiências (e consequências) da família Curie, bem como das similitudes entre as teorias que lidam com o conceito de Caos, os fractais de Mandelbrot e o “deus” supremo e caótico Azathoth. Demonstrando, igualmente, como estava à frente do seu tempo, Lovecraft foi capaz de incorporar a teoria da deriva continental em *At the Mountains of Madness*, numa época em que a mesma estava longe de ser aceite e era, inclusivamente, ridicularizada por figuras proeminentes do meio científico.

No cumprimento do objectivo de traçarmos as principais razões capazes de explicar o interesse pela obra do escritor americano não poderíamos ignorar algumas das opiniões do principal estudioso deste autor: S. T. Joshi. Na opinião do académico norte-americano, a explicação reside no facto de Lovecraft oferecer um pouco de tudo a todos os tipos de público. Ao contrário do que aconteceu no passado, este autor americano não pode continuar a ser ignorado, tornou-se uma figura demasiado popular e importante para tal. Abandonando o estatuto de escritor de culto, H. P. Lovecraft conseguiu expandir-se para além de um círculo restrito de admiradores incondicionais, os quais formaram a sua base inicial de apoio. A realidade é hoje bem diferente, com este escritor a chegar a todos os tipos de leitor, desde adolescentes, a professores universitários, ou ainda a outros escritores consagrados, como Jorge Luís Borges.

Para Joshi, o público mais jovem é atraído pelo exotismo da sua escrita, pela forma directa como se chega aos acontecimentos, sem “perdas de tempo” na descrição de um meio familiar ou na maior caracterização das personagens. Os jovens, aqueles que transportarão a obra de Lovecraft para o futuro, poderão ainda ser seduzidos pela exploração do desconhecido, um desconhecido ameaçador que não desenvolve potencialidades humanas, mas que antes se torna num meio hostil e lar de criaturas completamente alienígenas e maléficas. O próprio exotismo das criaturas e o panteão pseudo-mitológico com relações hierárquicas agrada a um público igualmente fã de

novos tipos de jogos de cartas, de jogos de computador, tais como *Magic – The Gathering* ou de outras mitologias criadas artificialmente.

Verdadeiro é o facto de Lovecraft parecer ter um pouco de tudo para todos. Tal é também demonstrado na compilação de contos lovecraftianos por autores portugueses, por nós analisada no anterior capítulo. Para alguns leitores, determinados contos como “The Call of Cthulhu”, ou a novela *At the Mountains of Madness*, centrados num passado e acontecimentos remotos poderão constituir explicações para factos presentes bem reais, tal como acontece com algumas das teorias de conspiração que foram inspiradas em contos do escritor americano. Para outros, o mote pode ser dado por um livro proibido, tal como o *Necronomicon*, ou ainda pelas entidades extraterrestres que vêm reclamar o seu anterior domínio neste planeta. Longe de constituir um simples escapismo, o “Cthulhu Mythos” manifesta uma posição filosófica complexa e que reflecte uma realidade contemporânea com que várias gerações de leitores já se identificaram e com que, provavelmente, continuarão a identificar-se. Sobretudo, é a originalidade inquestionável da sua cosmologia, reflectida na sua escrita, que transforma o escritor americano numa figura singular da Literatura Gótica do século XX.

Exemplo recentíssimo da validade actual de muitas inquietações e tópicos presentes na ficção lovecraftiana constitui o filme *Cloverfield*²⁶, não inspirado de forma directa no universo ficcional do mestre americano, segundo os seus responsáveis, mas incorporando elementos popularizados pelo mesmo. Não será fruto de uma imaginação excessiva a associação da criatura e o seu despertar a “The Call of Cthulhu”, ou a sua identificação como um dos “Old Ones” gigantescos e provisoriamente adormecidos. A irrupção do Caos na vida quotidiana das personagens, tornando os seus problemas e aspirações irrisórios face a uma escala quase “cósmica” da criatura é perfeitamente familiar para os leitores de Lovecraft.

O carácter não intrinsecamente malévolos do ser gigantesco vai de encontro aos poderosíssimos alienígenas lovecraftianos, que olham os seres humanos da mesma perspectiva que uma criança olha um formigueiro. Igualmente em comum é o carácter que o conhecimento assume como uma espada de dois gumes, ao possibilitar a concepção das armas com que a Humanidade se tentará defender e, ao mesmo tempo, ter causado o despertar da criatura monstruosa. A estas duas linhas de força somam-se, na película, inquietações claramente oriundas dos atentados do 11 de Setembro,

²⁶ Ver Anexo, Fig. 34, p. 205

potenciando o seu impacto e, simultaneamente, criando condições propícias para a popularidade de H. P. Lovecraft. Se somarmos a todos estes elementos, a perspectiva na primeira pessoa, ainda pouco habitual na sétima arte, encontraremos mais semelhanças com as personagens presentes nos contos do escritor americano: pacatos cidadãos sem quaisquer pretensões heróicas, mas que respondem aos desafios que lhes são impostos. Contudo, não obstante a demonstração de atitudes corajosas por parte dos protagonistas, aquilo que poderá parecer um rasgo de esperança para toda a Humanidade e para o seu perdurar, poderá não passar disso mesmo. Na película, tal como nos contos de Lovecraft, o esforço poderá revelar-se inglório e fútil. O muito recente e, em determinados aspectos, inovador filme demonstra como algumas das principais ideias-chave da ficção lovecraftiana estão perfeitamente à altura das exigências actuais e permanecem inspiradoras.

Face a tudo o que já foi apresentado na presente dissertação e muito para além de consequências e influências que possamos considerar secundárias, tais como cultos e teorias mais ou menos risíveis sobre ligações extraterrestres à Humanidade, o fundamental permanecerá na melhor da ficção legada pelo cavalheiro de Providence, a qual estimulou e continuará a estimular a imaginação de quase todos aqueles que com ela contactam, na tentativa de decifram o sentido das suas existências num Universo cada vez mais impenetrável.

Bibliografia

Bibliografia Activa

- **LOVECRAFT, H. P.** (1997): *The Annotated H. P. Lovecraft*. Ed. by S. T. Joshi. New York: Dell Publishing.

- _____ (1999): *More Annotated H. P. Lovecraft*. Ed. by S. T. Joshi. New York: Dell Publishing.

- _____ (1989): *H. P. Lovecraft Omnibus 1, At the Mountains of Madness*. London: Grafton Books.

- _____ (1987): *H. P. Lovecraft Omnibus 2, Dagon and Other Macabre Tales*. London: Grafton Books.

- _____ (1994): *H. P. Lovecraft Omnibus 3, The Haunter of the Dark*. London: Harper Collins.

- _____ (2005): *Terrifying Tales by H. P. Lovecraft, Shadows of Death*. New York: Del Rey.

- _____ (2000a): *The Annotated Supernatural Horror in Literature*. Ed. by S. T. Joshi. New York: Hippocampus Press.

- _____ (2000b): *Lord of a Visible World: An Autobiography in Letters*. Ed. by S. T. Joshi and David E. Schultz. Ohio: Ohio University Press.

- _____ (2000c): *Tales of H. P. Lovecraft*. Ed. by Joyce Carol Oates. New York: Harper Collins.

- _____ (1987): *Os Demónios de Randolph Carter*. Lisboa: Editorial Estampa.

- _____ (1991): *Horror em Red Hook*. Lisboa: Vega.

_____ (2005): *Os Melhores Contos de Howard Philips Lovecraft*. vol.1
Parede: Edições Saída de Emergência.

_____ (2007): *Os Melhores Contos de Howard Philips Lovecraft*. vol.2
Parede: Edições Saída de Emergência.

Bibliografia Passiva

- **ABBAGNANO**, Nicola (2001): *História da Filosofia*. vol. 12. Lisboa: Editorial Presença.
- **ALDISS**, Brian (2001): *Supertoys Last All Summer Long*, London: Orbit.
- **ASHLEY**, Mike (2000): *The Time Machines: The Story of the Science-Fiction Pulp Magazines from the Beginning to 1950*. Liverpool: Liverpool University Press. Disponível em <http://www.questia.com/read/102331747> (consultado a 8 de Novembro de 2006).

- **BEAUVOIR**, Simone de (2003) [1945]: *O Sangue dos Outros*. Porto: Público.

_____ (1967): *O Existencialismo e a Sabedoria das Nações*. Lisboa: Editorial Estampa.

- **BIRKHEAD**, Edith (1921): *The Tale of Terror: A Study of the Gothic Romance*. London: Constable. Disponível em <http://www.questia.com/read/80981917#> (consultado a 17 de Julho de 2006).
- **BLOOM**, Clive (1998): *Gothic Horror: A Reader's Guide from Poe to King and Beyond*. New York: Palgrave Macmillan.
- **BORGES**, Jorge Luís (1994) [1975]: *O Livro de Areia*. Lisboa: Editorial Estampa.

_____ (2002): *A Memória de Shakespeare*. Lisboa: Vega.

- **BORGES**, Jorge Luis; **DUGGAN**, Esther Zemborain De Torres (1971): *An Introduction to American Literature*. University of Kentucky.

- **BOTTING**, Fred (1997): *Gothic*. London: Routledge.

- **BURKE**, Edmund (1990): *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford: Oxford University Press.

- **BURLESON**, Donald R. (1983): "H. P. Lovecraft: A Study". In *Contributions to the Study of Science Fiction and Fantasy* 5. Westport: Greenwood Press.

- **CARROLL**, Noël (1990): *The Philosophy of Horror or The Paradoxes of the Heart*. New York and London: Routledge.

- **CAVALLARO**, Dani (2002): *Gothic Vision. Three centuries of horror, terror and fear*. London: Continuum.

- **CHAMBERS**, Robert W. (2004): *The Yellow Sign and Other Stories: The Complete Weird Tales of Robert W. Chambers*. Ed. by S. T. Joshi. Hayward CA: Chaosium.

- **CHASE**, Richard (1962): *Melville: A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice-Hall.

- _____ (1958): *The American Novel and Its Tradition*. London: G. Bell and Sons Ltd.

- **COLAVITO**, Jason (2005): *The Cult of Alien Gods: H. P. Lovecraft and Extraterrestrial Pop Culture*. New York: Prometheus Books.

- **CORNWELL**, Neil (1990): *The Literary Fantastic: From Gothic to Postmodernism*. Great Britain: Harvester Wheatsheaf.

- **COSTA**, José Martins Barra da (2006): *Filhos do Diabo, Assassinos em Série, Satânicos e Vampíricos*. Lisboa: Edições Colibri.

- **COULTHART**, John (2006): *H. P. Lovecraft's The Hunter of the Dark and other Grotesque Visions*. UK: Creation Oneiros.
- **DAVENPORT-HINES**, Richard (2000): *Gothic- Four hundred years of excess, horror, evil and ruin*. New York: North Point Press.
- **ELLIS**, Markman (2000): *The History of Gothic Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.
- **FIEDLER**, Leslie (1966): *Love and Death in the American Novel*. USA: Stein and Day.
- **FREUD**, Sigmund (2003) [1925]: *The Uncanny*. London: Penguin Classics Ltd.
- **GIGER**, H. R. (1989): *Giger's Alien*. London: Titan Books.
- _____ (1991): *H. R. Giger's Necronomicon*. Las Vegas: Morpheus International.
- _____ (2007): *www HR Giger com*. Köln: Taschen.
- **GOLOMB**, Jacob (1995): *In Search of Authenticity: From Kierkegaard to Camus*. London: Routledge.
- **HAWTHORNE**, Nathaniel; (1983): *Hawthorne: Collected Novels*. Ed. By Millicent Bell. USA: Library of America.
- **HEIDEGGER**, Martin (1962) [1927]: *Being and Time*. New York: Harper and Row.
- **HOUELLEBECQ**, Michel (1991): *H. P. Lovecraft: Against the World, Against Life*. San Francisco: Believer Books.
- **INGEBRETSEN**, Edward J. (1996): *Maps of Heaven, Maps of Hell: Religious Terror as Memory from the Puritans to Stephen King*. Armonk, NY: M. E. Sharpe.
Disponível em <http://www.questia.com/read/105406481> (consultado a 4 de Novembro de 2006).

- **JACKSON**, Rosemary (1981): *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Routledge.
- **JANAWAY**, Christopher (2002): *Schopenhauer: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- **JOLIVET**, Régis (1961): *As Doutrinas Existencialistas*. Porto: Livraria Tavares Martins.
- **JOSHI**, S. T. (1996): *H. P. Lovecraft: A Life*. West Warwick: Necronomicon Press.
- _____ (2003): *Primal Sources: Essays on H. P. Lovecraft*. New York: Hippocampus Press.
- _____ (2001): *A Dreamer and a Visionary: H. P. Lovecraft in His Time*. Liverpool: Liverpool University Press.
- _____ (editor) (1980): *H. P. Lovecraft: Four decades of Criticism*. Athens: Ohio State University Press.
- **JOSHI**, S. T.; **SCHULTZ**, David E. (2001): *An H. P. Lovecraft Encyclopedia*. Westport: Hippocampus Press.
- **JUNG**, C. G. (1916): *Psychology of the Unconscious: A Study of the Transformations and Symbolisms of the Libido*. New York: Moffat, Yard and Company.
Disponível em www.questia.com/read/55047878 (consultado a 15 de Julho de 2007).
- **KAYE**, Marvin (editor) (2002): *Masterpieces of Terror and the Supernatural*. London: Little, Brown.
- **KILGOUR**, Maggie (1995): *The Rise of the Gothic Novel*. London: Routledge.
- **KING**, Stephen (1987): *Danse Macabre*. New York: Berkley Books.
- _____ (1986): *Skeleton Crew*. London: Penguin Books.
- _____ (1992): *Night Shift*. UK: New English Library.

- _____ (1989): *It*. UK: New English Library.
- _____ (2000): *Pet Sematary*. New York: Pocket Books.
- _____ (2001): *Escrever*. Lisboa: Temas e Debates.
- **KIERKEGAARD**, Sören (1998): *Temor e Tremor*. Lisboa: Guimarães Editores.
- _____ (1961): *O Desespero Humano*. Porto: Livraria Tavares Martins.
- **LIMA**, Maria Antónia (2008): *Terror na Literatura Norte-Americana*. Lisboa: Universitária Editora.
 - **LIMON**, John (1990): *The Place of Fiction in the Time of Science: A Disciplinary History of American Writing*. Cambridge: Cambridge University Press.
 - **LLOYD-SMITH**, Alan (2004): *American Gothic Fiction: An Introduction*. New York: Continuum.
 - **LUCAS**, Tim (1981): *Cinefantastique*. Spring.
 - **MACHEN**, Arthur (1986): *O Grande Deus Pan*. Lisboa: Vega.
- _____ (1987): *O Terror*. Lisboa: Vega.
- _____ (1997): *Tales of Horror and the Supernatural*. UK: Tartarus Press.
- **MALPAS**, Simon (2005): *The Postmodern*. London: Routledge.
 - **MARTINEZ**, Rodolfo (2006): *A Sabedoria dos Mortos*. Parede: Edições Saída de Emergência.
 - **MATHESON**, Richard; **MAINHARDT**, Ricia (editors) (1995): *Robert Bloch – Appreciations of the Master*. New York: Tom Doherty Associates Book.
 - **MITCHELL**, Charles P. (2001) *The Complete H. P. Lovecraft Filmography*. Westport: Greenwood Press.

- **NIETZSCHE**, Friedrich (2004) [1891]: *Para Além de Bem e Mal*. Lisboa: Guimarães Editores.

- _____ (2000) [1883]: *Assim Falava Zarathustra*. Lisboa: Guimarães Editores.

- _____ (2004) [1908]: *Ecce Homo: Como se Chega a Ser o que se É*. Lisboa: Guimarães Editores.

- _____ (1985) [1889]: *Crepúsculo dos Ídolos*. Lisboa: Guimarães Editores.

- _____ (1997) [1887]: *A Genealogia da Moral*. Lisboa: Guimarães Editores.

- **OAKES**, David A. (2000): *Science and Destabilization in the Modern American Gothic: Lovecraft, Matheson, and King*. Westport: Greenwood Press. Disponível em <http://www.questia.com/read/27225449> (consultado a 18 de Agosto de 2006).

- **O'CONNOR**, William Van (1962): *The Grotesque: An American Genre and Other Essays*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

- **PALAHNIUK**, Chuck (2003): *Invisible Monsters*. Great Britain: Vintage.

- **POMPLUN**, Tom (2007): *Graphic Classics: H. P. Lovecraft*, volume 4. Wisconsin: Eureka Productions.

- **POE**, Edgar Allan (1982): *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. New York: Penguin Books.

- **PUNTER**, David (1978): *The Literature of Terror, A History of Gothic Fictions from 1765 to the present day*. London: Longman Paperback.

- **RAILO**, Eino (1927): *The Haunted Castle*. New York: Routledge.

- **REAL**, Luís Corte (editor) (2006): *A Sombra Sobre Lisboa: Contos Lovecraftianos na Cidade das Sete Colinas*. Parede: Edições Saída de Emergência.
- **RINGE**, Donald A. (1982): *American Gothic: Imagination & Reason in Nineteenth Century Fiction*. Kentucky: Kentucky University Press.
- **RODIONOFF**, Hans ; **BRECCIA**, Enrique ; **GIFFEN**, Keith (2004): *Lovecraft*. UE: Vitamina BD.
- **SANDNER**, David (2004): *Fantastic Literature: A Critical Reader*. Westport: Praeger.
- **SARTRE**, Jean-Paul (1962): *O Existencialismo é um Humanismo*. Ed. Presença.
- _____ (2003a): *A Náusea*. Porto. Público.
- _____ (2003b): *O Muro*. Barcelona: Bibliotex Editor.
- **SCHULTZ**, David E.; **JOSHI**, S. T. (editors) (1991): *An Epicure in the Terrible: A Centennial Anthology of Essays in Honor of H. P. Lovecraft*. Rutherford: Farleigh Dickinson University Press.
- **SHATTUCK**, Roger (1996): *Forbidden Knowledge*. New York: Harcourt Brace.
- **SIMON** (1980): *Necronomicon*. USA: Avon Paperbacks.
- **SMITH**, Don G. (2006): *H. P. Lovecraft in Popular Culture: The Works and Their Adaptations in Film, Television, Comics, Music and Games*. North Carolina: McFarland & Company.
- **SOARES**, David (2006): *Os Ossos do Arco-Íris*. Parede: Edições Saída de Emergência.
- **STANGOS**, Nick (1994): *Concepts of Modern Art: From Fauvism to Postmodernism*. London: Thames & Hudson.

- **THOMPSON**, Douglass H.; **VOLLER**, Jack G. ; **FRANK**, Frederick S. (editors) (2002): *Gothic Writers: A Critical and Bibliographical Guide*. Westport: Greenwood Press. Disponível em <http://www.questia.com/read/101363116> (Consultado a 2 de Novembro de 2006).

- **TODOROV**, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*. Éditions du Seuil.

- _____ (1975): *The Fantastic, a structural approach to a literary genre*. New York: Cornwell University Press.

- **TURNER**, Jim (1998): *Eternal Lovecraft: The Persistence of HPL in Popular Culture*. USA: Golden Gryphon Press.

- **WILDE**, Oscar (1973): *De Profundis and other Writings*. Harmondsworth: Penguin.

Filmografia

- **ANDERSON**, Paul W. S. (2004): *Alien vs. Predator*. DVD. USA: 20th Century Fox.

- **CAMERON**, James (1986): *Aliens*. DVD. USA: 20th Century Fox.

- **CARPENTER**, John (1982): *The Thing*. DVD. USA: MCA / Universal Pictures.

- _____ (1980): *The Fog*. DVD. USA: AVCO Embassy Pictures.

- _____ (1995): *In the Mouth of Madness*. DVD. USA: New Line Cinema.

- _____ (1988): *They Live*. DVD. USA: Universal Studios.

- **DEL TORO**, Guillermo (2004): *Hellboy*. DVD. USA: Columbia Pictures.

- **DONALDSON**, Roger (1995): *Species*. DVD. USA: MGM.

- **FINCHER**, David (1992): *Alien 3*. DVD. USA: 20th Century Fox.

- **GORDON**, Stuart (2001): *Dagon*. DVD. Lions Gate Films.
- **JEUNET**, Jean-Pierre (1997): *Alien Ressurrection*. DVD. USA: 20th Century Fox.
- **RAIMI**, Sam (2000) [1987]: *Evil Dead II: Dead at Dawn*. DVD. USA: Rosebud Pictures.
- **REEVES**, Matt (2008): *Cloverfield*. USA: Paramount Pictures.
- **SCOTT**, Ridley (1979): *Alien*. DVD. USA: 20th Century Fox.
- **STRAUSE**, Colin ; **STRAUSE**, Greg (2007): *Alien vs. Predator: Requiem*. USA: 20th Century Fox.
- **YUZNA**, Brian ; **GANS**, Christophe ; **KANEKO**, Shusuke (1994): *Necronomicon*. USA: Davis-Films.

Webografia

- **BERRUTTI**, Massimo (sd): “The Unnamable in Lovecraft and the Limits of Rationality”: <http://www.helsinki.fi/filosofia/tutkijaseminaari/berrutti.pdf> (consultado a 20 de Outubro de 2007).
 - **BOZZETTO**, Roger (1987): “Mythe et Fantastique: La Cité Sans Nom”. In *Cahiers du CERLI*. Issue: 14, p. 87-98: <http://www.noosfere.com/pdf/164001547.pdf> (consultado a 18 de Agosto de 2007).
- _____ (1998): “Lovecraft et ses Mythes Intimes”. In *Territoires des Fantastiques*. Presses de l’Université de Provence, p.175: <http://www.noosfere.com/read/164321587.pdf> (consultado a 15 de Outubro de 2006).
- **BURLESON**, Donald R. (1993): “Lovecraft’s The Colour Out of Space”. In *The Explicator* vol. 52. Issue: 1, p. 48: <http://www.questia.com/read/96240498> (consultado a 26 de Outubro de 2006).

- **CLABOUGH**, Casey (2003): “Appropriations of History, Gothicism, and Cthulhu: Fred Chappell’s Dagon”. In *Mosaic* vol. 36. Issue: 37, p. 1: <http://www.questia.com/read/5002027610> (consultado a 26 de Outubro de 2006).

- **CONNORS**, Scott (2001): “Lovecraft’s The Picture in the House”. In *The Explicator* vol. 59. Issue: 3, p. 140: <http://www.questia.com/read/99230949> (consultado a 28 de Outubro de 2006).

- **EVANGELISTI**, Valerio (2000): “Le Cauchemar de Lovecraft”: <http://www.noosfere.com/pdf/165199488.pdf> (consultado a 30 de Outubro de 2006).

- (1999): “Actualité de Lovecraft”: <http://www.noosfere.com/pdf/164321587.pdf> (consultado a 16 de Outubro de 2006).

- **FORBIS**, Will (2002): “Interview with S. T. Joshi, lovecraftian scholar”: <http://www.acidlogic.com/stjoshi.htm> (consultado a 7 de Janeiro de 2007).

- **GULLETTE**, Alan (2000): “H. P. Lovecraft: The Gentleman from Providence”: <http://www.allangullette.com/lit/hpl/gent.htm> (consultado a 19 de Agosto de 2006).

- **GUSTAFSSON**, Kristoffer (2005): “Beyond the Mountain of Madness: A Look at the Shared Themes of Edgar Allan Poe and H. P. Lovecraft”: <http://epubl.ltu.se/1402-1773/2005/058/LTU-CUPP-05058-SE.pdf> (consultado a 27 de Outubro de 2007).

- **JACKSON**, George D. (2006): “Working Magick with the Cthulhu Mythos”: <http://widdershins.org/vol7iss5/14.htm> (consultado a 20 de Dezembro de 2006).

- **JOSHI**, S. T. (2007): “H. P. Lovecraft”: <http://www.themodernword.com/scriptorium/lovecraft.html> (consultado a 13 de Novembro de 2006).

- **MILLER**, John J. (2005): “H. P. Lovecraft’s Afterlife”. In *The Wall Street Journal*: <http://www.opinionjournal.com/la/?id=110006424> (consultado a 29 de Dezembro de 2006).

- **PELOSATO**, Alain (1998): “Lovecraft et La Nature”: <http://www.noosphere.com/pdf/165835405.pdf> (consultado a 21 de Dezembro de 2006).

- **PRICE**, Robert M. (2001): “H. P. Lovecraft: Prophet of Humanism”. In *The Humanist* vol. 61. Issue: 4, p. 26: <http://www.questia.com/read/5002407232> (consultado a 29 de Outubro de 2006).

- **QUÉMA**, Anne (2004): “The Gothic and the Fantastic in the Age of Digital Reproduction”: <http://ejournals.library.ualberta.ca/index.php/ESC/article/view/362/336> (consultado a 27 de Julho de 2007).

- **SAIJAMARI**, Männikkö (2002): “H. P. Lovecraft and the Creation of Horror”: <http://tutkielmat.uta.fi/pdf/gradu00093.pdf> (consultado a 18 de Outubro de 2007).

- **SEIXAS**, João (2008): “A Perspectiva Alienígena”. In *Bang!*. Issue:3, p.71-76: <http://www.saidadeemergencia.com/index.php?page=Books.bookView&bookid=238&genre=> (consultado a 19 de Janeiro de 2008).

- **SOARES**, David (2008): “Sobre o Fantástico na Literatura Portuguesa”. In *Bang!*. Issue: 3, p.15-22: http://www.saidadeemergencia.com/index.php?page=Books.bookView&book_id=238&genre= (consultado a 19 de Janeiro de 2008).

- **TAYLOR**, Justin (2004): “A Mountain Walked or Stumbled: Madness, Apocalypse, and H. P. Lovecraft’s «The Call of Cthulhu»”: http://themodernword.com/scriptorium/lovecraft_taylor.pdf (consultado a 22 de Outubro de 2007).

- **WINTER**, Douglas E. (1999): “The Man Who Invented American Gothic”. In *Insight on the News* vol. 15. Issue: 2, p. 36: <http://www.questia.com/read/5001230293> (consultado a 29 de Outubro de 2006).
- alangullette.com/lit/horror.htm (consultado a 9 de Setembro de 2006).
- en.wikipedia.org/wiki/H._P._Lovecraft (consultado a 17 de Outubro de 2006, 16 de Novembro de 2006, 19 de Dezembro de 2006, 18 de Fevereiro de 2007, 18 de Dezembro de 2007).
- sonhodenewton.blogspot.com/ (consultado a 3 de Dezembro de 2007).
- www.amazon.co.uk (consultado a 22 de Outubro de 2006, 2 de Novembro de 2006, 15 de Dezembro de 2007, 5 de Janeiro de 2007, 23 de Março de 2007, 14 de Junho de 2007, 18 de Novembro de 2007, 18 de Janeiro de 2008).
- www.arkhamhouse.com/ (consultado a 7 de Abril de 2007).
- www.chaosium.com/ (consultado a 17 de Julho de 2007).
- www.cthulhulives.org/toc.html (consultado a 23 de Novembro de 2006).
- www.gutenberg.net.au/ebooks06/0600031.txt (consultado a 17 de Setembro de 2007).
- www.hippocampuspress.com/ (consultado a 8 de Abril de 2007).
- www.hplfilfestival.com (consultado a 23 de Novembro de 2007).
- www.hplovecraft.com/ (consultado a 21 de Outubro de 2006, 30 de Outubro de 2006, 17 de Novembro de 2006, 23 de Novembro de 2006, 5 de Dezembro de 2006, 6 de Março de 2007, 14 de Maio de 2007, 4 de Dezembro de 2007).
- www.miskatonic-university.org/ (consultado a 3 de Dezembro de 2007).
- www.netherreal.de/page.htm (consultado a 21 de Janeiro de 2007, 5 de Maio de 2007)

- www.saidadeemergencia.com/ (consultado a 27 de Setembro de 2006, 5 de Julho de 2007).
- www.siamorama.com/lovecraft/index.htm (consultado a 23 de Novembro de 2007).
- www.templeofdragon.com/ (consultado a 5 de Dezembro de 2006).
- www.theatlantic.com/unbound/poetry/emilyd/edletter.htm (consultado a 23 de Fevereiro de 2008).
- www.themodernword.com/small_press/hippocampus.html (consultado a 8 Dezembro de 2006).
- www.tmoct.co.uk/lovecraftlibray.html (consultado a 9 de Dezembro de 2007).
- www.weirdtales.net/ (consultado a 20 de Janeiro de 2007).
- www.wikipedia.org (consultado a 22 de Outubro de 2006, 27 de Outubro de 2006, 21 de Novembro de 2006, 17 de Março de 2007, 17 de Maio de 2007, 23 de Novembro de 2007, 3 de Dezembro de 2007, 13 de Janeiro de 2008, 20 de Janeiro de 2008, 27 de Janeiro de 2008).

Anexos

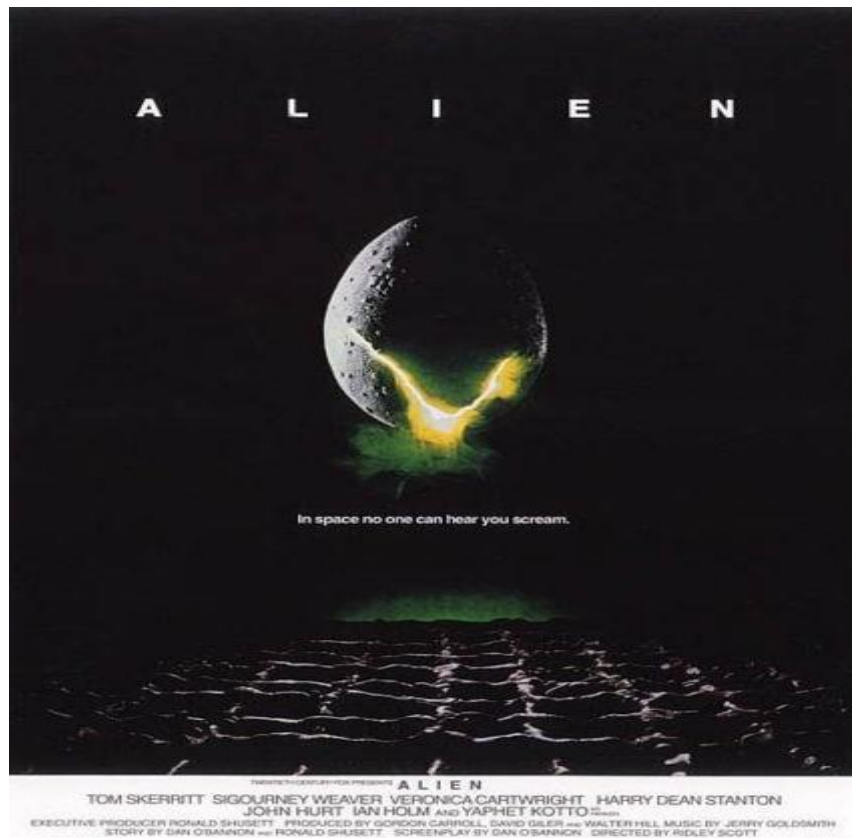


Figura 1 – Poster original do filme *Alien*, 1979.



Figura 2 – Capa de um dos livros fictícios em *In the Mouth of Madness*, 1995.

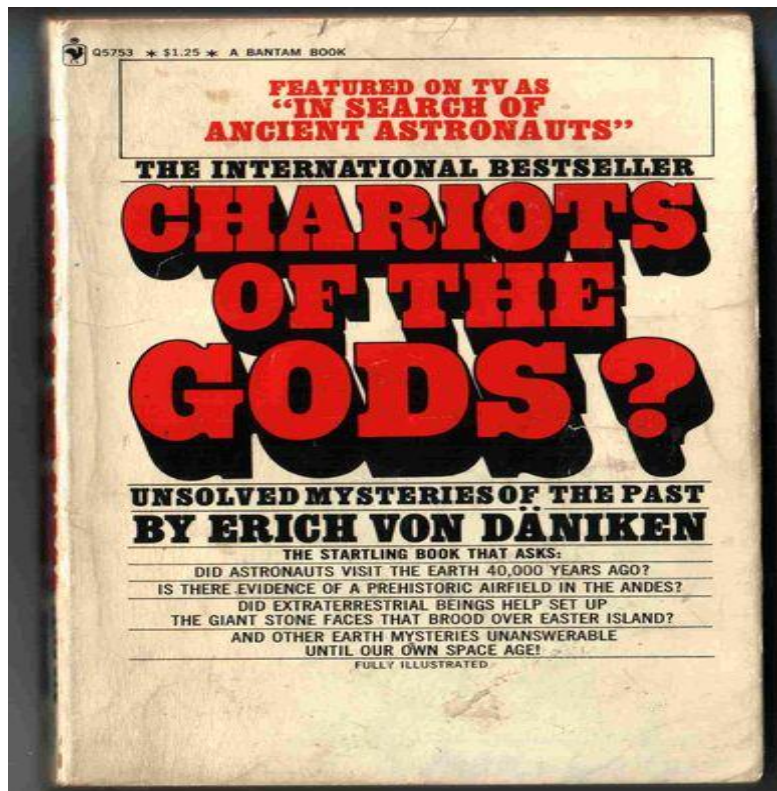


Figura 3 – Capa de *Chariots of the Gods?*, 1968.



Figura 4 – H. R. Giger, *The Derelict*, 1978.

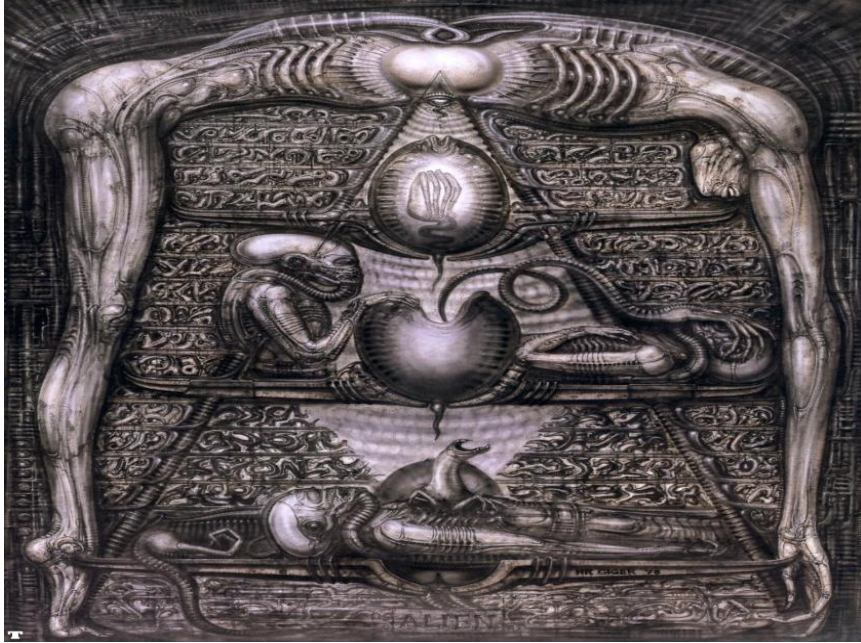


Figura 5 – H. R. Giger, *Alien Hieroglyphics*, 1978.



Figura 6 – Imagem de *The Thing*, 1982.



Figura 7 – Poster de *Hellboy*, 2004.



Figuras 8 – Imagem de *Hellboy*, 2004.



Figura 9 - Henri Fuseli, *O Pesadelo*, 1781.



Figura 10 – Henri Fuseli, *The Night-Hag Visiting the Lapland Witches*, 1786.



Figura 11 – Henri Fuseli, *The Three Witches*, 1783.



Figura 12 - Gustave Doré, ilustração de *A Divina Comédia*.

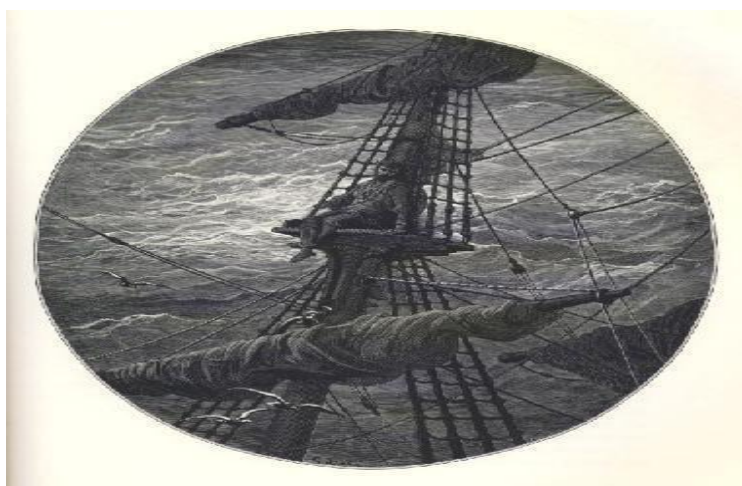


Figura 13 - Gustave Doré, ilustração de *The Rime of the Ancient Mariner*.



Figura 14 – Gustave Doré, ilustração de *The Raven*, 1883.

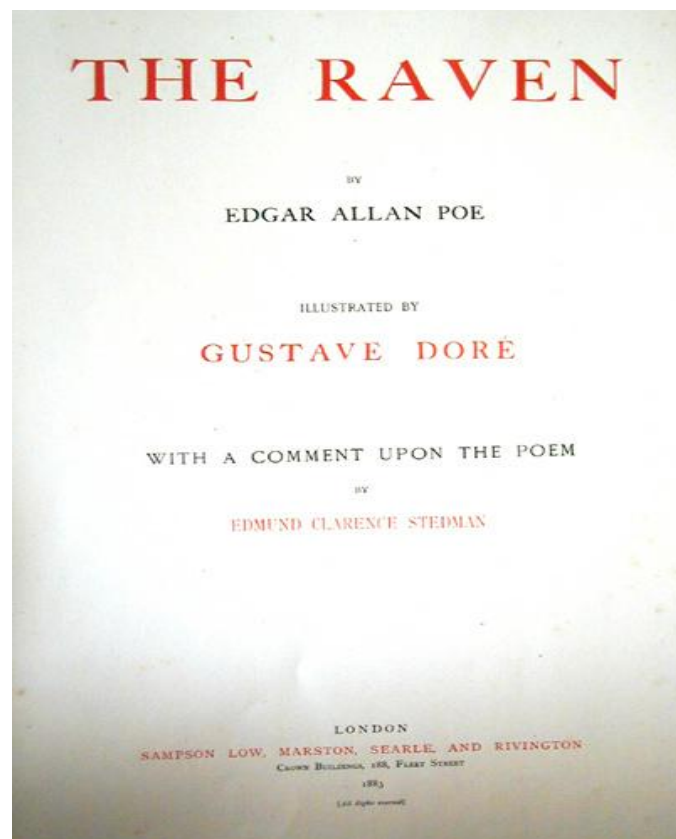


Figura 15 – Gustave Doré, capa de *The Raven*, 1883.



Figura 16 - Sidney Sime, *The Hoard of the Gibbelin* in *The Book of Wonder* de Lord Dunsany, 1912.



Figura 17 - Sidney Sime, *How Nuth Would Have Practised His Art Upon the Gnoles*, in *The Book of Wonder* de Lord Dunsany, 1912.



Figura 18 – Anthony Angarola, ilustração de *The Kingdom of Evil*, 1924.



Figura 19 – Francisco Goya, *Saturno Devorando os Seus Filhos*, 1822.



Figura 20 – Gravura de *Relatione del Reame di Congo*, 1591.



Figura 21 – Mapa de África de *Relatione di Reame di Congo*, 1591.



Figura 22 – Nicholas Roërich, *The Range*, 1924.

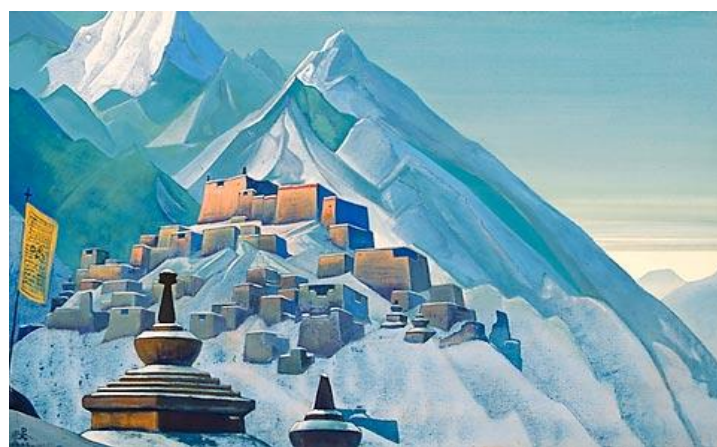


Figura 23 – Nicholas Roërich, *Tibet Himalayas*, 1933.



Figura 24 - Salvatore Rosa, *River Landscape*, (sd).



Figura 25 – Salvatore Rosa, *Woodland*, (sd).



Figura 26 – John Jude Palencar, ilustração para a revista *National Geographic*, 1999.

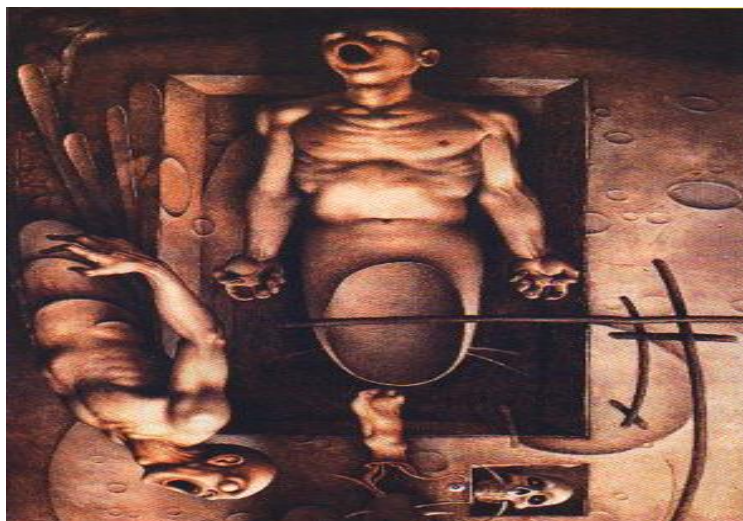


Figura 27 – John Jude Palencar, capa de *Tales of the Cthulhu Mythos*, 1998.



Figura 28 – John Coulthart, ilustração de *The Dunwich Horror*, 2006.

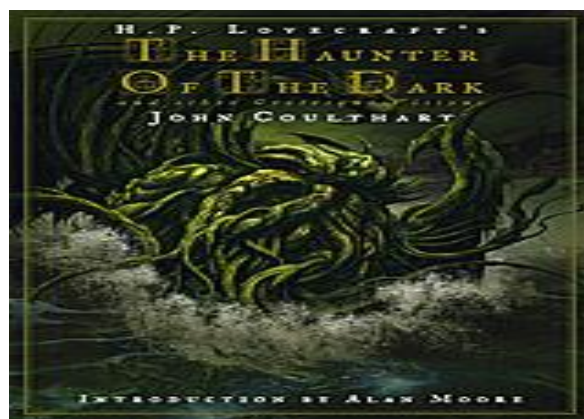


Figura 29 – John Coulthart, capa de *The Haunter of the Dark and Other Grotesque Visions*, 2006.



Figura 30 – Jeff Remmer, ilustração de *The Shadow Out of Time*, (sd).



Figuras 31 – Jeff Remmer, ilustração de *Old Ones at The Mountains of Madness*, (sd).



Figura 32 – Todd Schorr, *H. P. Lovecraft's Seafood Cart*, 1993.



Figura 33 – Todd Schorr, *A Pirate's Treasure Dream*, 2006.



Figura 34 – Poster de *Cloverfield*, 2008.